لمن يكتب الكاتب ..؟

لمن يكتب الكاتب ؟ ليست هذه المسألة من قبيل الأبحاث النظرية التى لا نخرج منها بنتيجة عملية ، فقد دلتنى تجاربى الذاتية أن محاولة الوصول الى اجابة على هذا السؤال قـد تفسر الغموض الذى يحيط ببعض الظواهر فى حركتنا الأدبية المعاصرة ونحار فى تفسيرها .

دعيت ذات يوم أن أكتب فى مجلة ((التعاون)) التى تزعم أن قراءها من الفلاحين أعضـاء النقابات الزراعية . فخيل الى فى مبدأ الأمر أن الجمهور الذى ساحدثه قد تحول من عام الى خاص . وأن هـذا التحول يفرض على أن أصطنع أسلوبا يطابق فى ظنى عقلية الفلاح ولغته . فهممت أن أكتب مقالى بالعامية ، وأن أجعل كلامى مما يجرى قدر علمى على السـنة الفلاحين ، وأن أقطع الجمل ، وأن أبسط الأفكـار كأننى أخاطب قوما بسطاء .

ولكن الذى صدنى عن هذه الحماقة صوت خفى فى قلبى همس لى :

ـ لا يجمل بك أن تجلس هؤلاء القـراء منك جلسة التلاميذ الصغار أمام معلم يلقى عليهم الدرس من منصة عالية بلغة هابطة يتعمد أن يفهمهم بها أنه ينزل بها الى مستواهم . لن يفسر الفلاحـون عملك هذا الا أنه اهانة لهم سافرة . انهـم لا يعترفون بفارق بينك وبينهم ، وحتى لو اعترفوا فانهم يريدون أن يسمو اليك لا أن تنزل أنت لهم ، بل أنه لما يسرهم أن تتيح لهم الفرصة لامتحان قدرتهم على الفهم . انهم يريدون منك أن تحدثهم كما تحدث بقية الناس لأنهم ليسوا بدعة بين الناس ، ان مقـالك المكتوب بالعامية وبلغة تتعمد البساطة سيقابل منهم بازدراء يمنعهم من فهمها رغم سهولتها . أما اذا حدثتهم كما تحدث بقية الناس فقد لا يفهمون كل كلمة فى مقالك ولكنهم سيفهمون قطعا غرضك وما تهدف اليـه . أليس هذا قصدك ؟

صانى هذا الصوت عن الوقوع فى هذه الحماقة، ونفيت عن ذهنى أننى أخاطب جمعا من الفلاحين ـ وانما جعلت همى الأول أن أهتدى الى فكرة أعلم علم اليقين أنها تمس حياتهم وتخالط وجـدانهم كما تخالط وجدانى ـ وأدرت مقالى حولها .

ولما حملت مقالى الى رئيس التحرير وحدثته بهواجسى دهشت حين أنبانى أن الأخبار التى لديهم تدل على أن قراءهم من الفلاحين يتأففون من كل مقال مكتوب بلغة الفلاحين ـ ويزعم أنه يصطنع عقليـة الفلاحين .

وأنت اذا دققت النظر وجدت أن أقـل أغانى العاصمة شيوعا بين الفلاحين هى الاغانى التى تقـلد الفلاحين .

هذا الموقف يشبه أيضـا موقف من يؤلف القصص للأطفال ، لن يعرف النجـاح الا من ترفـع عن لغة الأطفال وعرف كيف يهتدى الى فكرة تمس حياتهم وتخالط وجدانهم كما تخالط وجدانه ، وكتبها لهم بلغة لا ترجع سهولتهـا الى هبوطهـا بل الى وضوحها وبعدها عن التقعر والتعقيد .

ويشبهه كذلك موقف من يدعى لالقاء محاضرة فى ناد للسيدات انه سيبوخ بواخا عظيمـا اذا ألبس محاضرته ثوبا نسائيا وحول كلامه عن أسلوبه المعهود ليصطنع أسلوبا يفصله على قدهن . لا نجاة له أيضا

الا اذا اهتدى لفكرة تمس حياتهن وتخالط وجدانهن كما تخالط وجدانه ـ اما الأسلوب فباق لا يتغير الا بقدر مسايرته لهذه الفكرة فى خطوطها المستقيمة والمنحنية .

فرغنا من هذا .

فتعال ندور حول المسألة نطرق مرة أخرى أبوابها المغلقة .

يقول بعض الكتاب : اننى أكتب لنفسى ، لا لأحد غيرى . وقد يضيف : اننى لن أتنازل عن عليائى لأن الفن لا يمتهن .

لقد شاع هذا القول وردده التلاميذ عن الأساتذة . وقد آن أوان كشف زيفه ، فما هو فى الحقيقة الا وهم المخدوع بنفسه ، وشقشقة فارغة تندرج بين هذه الطقوس الفارغة التى تحب كل مهنة أن تحيط نفسها بها لتضمن تفردها واستقلالها وامتناعها على غير أربابها . فمحال أن نتصور بقاء قدرة الكاتب على الكتابة طويلا اذا ظل لا يكتب الا لنفسه ، من الذى يضمن له أن نكته الجديدة التى يضحك لها هو سيضحك لها أيضا جمهور القراء ؟ لا بد أن يكون فى قاع ذهن كل كاتب احساس بأنه يخاطب جمهورا . ولكن من هو هذا الجمهور ؟ .

تدلنى تجاربى الذاتية أن أسمى ما يصبو اليه الكاتب هو أن يتصور له جمهورا جامعا لطائفتين :

الطائفة الأولى : كل من سبقه أو عاصره من كبار الكتاب ، لا بد له أن يحس احساسا عميقا بأنه عضو فى ناد يضمهم جميعا . انه يتوجه بكلامه الى هذا الجمهور فيرتفع الى سمائه ويستمد من أنوارها وأنفاسها سمو أفكاره وتعاليها ويستمد سعيه للاجادة وسعيه للاندماج فى التراث الروحي الذى يكثر فيه تساقط القشور حتى لا يبقى منه الا جوهره الكريم ، فى هذا المستوى تزول الفوارق بين الأجناس واللغات والشعوب ، ولايبقى الا النفس العامة للانسان فى كل زمان ومكان ، بما فيها من قوة وضعف ، وستر وعرى وجمال ودمامة وقدرة على السمو والنجاة وقدرة على الهبوط والتحطم ، فيها كل أناشيد الضراعة والحب ، وكل صرخات اليأس والعذاب .

والطائفة الثانية من جمهوره هى قومه ، الذين فيهم مولده وموته ، لا كأفراد متميزين ومرتبطين بزمانه وحده ، بل كعجينة أعيد تشكيلها عصرا بعد عصر اختلفت صورها ولكن من تحت كل صورة معدن لا يتغير هو وحده القادر على اطلاق أشعاعها الدال على مزاجها المتفردة به ، لا بد من الجمع بين الصورة الأخيرة والمعدن الأصيل .

والكاتب الذى يستحق البقاء هو الذى يندمج فى هذه العجينة فلا يبقى عندها هم يخالط وجدانها الا خالط وجدانه هو ايضا ، فاذا تم هذا الاندماج استقام للكاتب من حيث لا يدرى الأسلوب الذى ينفذ به الى قلوب قومه فيصيخون اليه باسماعهم ويحسون فى الوقت ذاته أن الكاتب يوصلهم أيضا بالتراث الروحى للانسان فى كل زمان ومكان . فأنت ترى أن المشاركة الوجدانية التى كررت ذكرها بين الكاتب والجمهور هى الشرط الاساسى لتحقق اللقاء بين الاثنين وأن الكاتب يخاطب جمهورا يجمع بين كل من سبقه أو عاصره من كبار الكتاب فى جميع الأجناس وبين المعدن الأصيل فى قومه كما يبدو فى صورته الأخيرة .

هذه هى محاولتى للاجابة على سؤال : لمن يكتب الكاتب ؟ . وعلى هديها يخيل الى اننى استطيع الى حد ما أن أجد تعليلا لا يرفض كله للظواهر الغامضة التى تحيرنا فى حركتنا الأدبية الحديثة ، فاننا حين نستعرضها سيدهشنا أننا سنجد أمامنا أكثر من مثل واحد لكاتب كبير مقتدر لم يقل جهده وانتاجه من حيث الكم والموضوع عن غيره من الكتاب المعاصرين له الذين بقيت اسماؤهم تدور على كل لسان . أما هو فرغم أنه لم يقل الا حقا لم يعرف فى حياته أن ينتبه اليه أسماع الجمهور أو أن ينفذ الى قلبه اذا سمع صوته . ولما مات طواه النسيان سريعا ولم يعد يذكره أحد . يخيل للناس وقد مات منذ قريب انه مات منذ ألف سنة . فاذا وقفت أمام هذه الأمثلة حائرا مثلى فاسأل نفسك عن مقدار نصيب هذا الكاتب من المشاركة الوجدانية بينه وبين الجمهور فاننى واثق أنك ستجد نصيبه ضئيلا ، وآخر تعليل أقدمه لك هو أن فقد مثل هذا الكاتب لهذه المشاركة الوجدانية انما ترجع لفقده الايمان .. الايمان بشىء ما .









على يوسف — عبد الله نديم



مصطفى كامل كما عرفته

بقلم : عباس محمود العقاد

ولد مصطفى كامل سنة ١٨٧٤ ، وكان عمره ثمانى سنوات عندما احتل الجيش الانجليزى القلعة فى الحى الذى نشأ فيه ٠

سنوات ثمان تسمى بحق سنوات الثورة ، ولكنها أحق من ذلك أن تسمى سنوات الخطابة ، لأن الثورة قد اشتعلت اشتعالها الأكبر قبل ختامها ٠ أما الخطابة فقد كانت فى أوجها عند مولد الزعيم وبلغت قمة ذلك الأوج عند دخول جيش الاحتلال ٠٠

كان حى الصليبة الذى ولد فيه الزعيم الخطيب أحد الحيين الكبيرين اللذين تنافسا على الوطنية القاهرية عدة أجيال ، وكان هذا الحى أحفل بمعالم الحركة الوطنية من الحى الآخر الذى كان ينافسه « الفتوة » على عهد الحملة الفرنسية ، لأنه حى القلعة التى كانت مسكن الوالى ثم صارت معسكر الجيش المحتل وبقيت الى جوارها ساحة المحافل القومية من ركب المحمل الى ركب الولاية بعد مبايعة الأمير ، الى ركب العروض العسكرية ٠

وكانت مساجد هذا الحى أعمر المساجد بالخطباء الثوريين وغير الثوريين ، ولم يكن فى القاهرة مسجد أعمر منها غير الجامع الأزهر فى تلك الفترة ، وهو فى المكان الأوسط بين طرف الصليبة من ناحية وطرف الحسينية من الناحية الأخرى ٠

كان مصطفى كامل فى الخامسة أو السادسة يوم كان « عبده الحمولى » يسأل ٠ أين نسمعك هذه الليلة ؟ فكان يجيب مازحا : أنا الليلة سهران مع عبد الله نديم فى فرح آل فلان ٠٠



مد لطفى



مدام جولييت آدم



ابراهيم الهلباوى

ولم يكن « عبد الله نديم » وحـده خطيب هذه الحفلات ، بل كان معه عشرات الخطبـاء المعممين والمطربشين يتداولون منابر المساجد والأعراس ، ممن لم يشتهروا شهرة عبد الله نديم .. وكان يصحب أستاذهم الأكبر تلميذه الناشيء « مصطفى ماهر » فى سن تكبر سن مصطفى كامل ببضع سنوات : وهو التلميذ الذى قال عنه النـديم مرة انه أخطب من « غلادستون » ، لأنه تكلم فى اربعـة موضوعات وغلادستون لا يحسن أن يتكلم فى أكثر من موضوع !

وانقضت سنوات الصدمة الأولى بعد الاحتلال فى ركود من حركة الخطابة وفى ركـود من كل حركة سياسية أو اجتماعية ، ولكنها كانت بمثـابة فترة الانتقال بين اختفاء الخطباء الأول وظهور الخطبـاء اللاحقين ، لأن مهمة الخطيب فى عالم السياسـة لم تلبث أن تجددت على أشدها وأوسـعها بعد ذهاب الدهشة من قيام الجيش المحتل فى عاصمة البلاد .

وجاء فى هذه الفترة زمن كانت الخطابة فيه أهم من الكتابة ، وكان الصحفى الذى يحسن أن يتكلم كما يحسن أن يكتب أقرب الى الميدان من زميل يحسن عمل الصحافة ولا يحسن عمل المنبر ، ولو كان زميله هذا اقدر على البيان وأوفر حظا من الفكر والدراية .

ويكفى أن نذكر أن اربعة من أصـحاب الصحف اليومية بعد انقضاء عشرين سنة على دخول المحتلين كانوا من الخطباء الكتاب : وهم مصطفى كامـل فى « اللواء » ، وفارس نمر فى «المقطم» ، وجندى ابراهيم فى « الوطن » ، ومحمد أبو شادى فى «الظاهر» ، ولم يكن تادرس شنودة المنقبادى صاحب صحيفة « مصر » خطيبا فى طبقة هؤلاء ، ولكن رئيس تحريره توفيق عزوز كان أقدر المتكلمين على المنابر بين أبناء الطائفة القبطية مع زميليه أخنوخ فانوس وجندى ابراهيم . وكان على يوسف صاحب « المؤيد » لا يخطب مرتجلا ولكن كتاب صحيفته الخطباء لم يكونوا قليلين ، وفى مقدمتهم « ابراهيم الهلباوى » كاتب مقالات : « الى اى طريق نحن مسوقون » . بل لاننسى أن « احمد لطفى السيد » رئيس تحرير « الجريدة » ـ وقد غلبت عليه شهرة الفلسفة والكتابة ـ كان من المحامين وكان قبل ذلك من وكلاء النيابة المبينين .

وتتشابه الأسباب التى أبرزت مهمة الخطابة فى البلاد الشرقية غير مقصورة على الديار المصرية ، ولكننا نذكر الأسباب التى حفظت للخطابة مهمتهـا بعد الثورة العرابية فى هذه الديار : وأولها قيام المحاكم العصرية واشتداد الحاجة دفعة واحدة الى المحامين ولولم يدرسوا القانون بمدارس الحقـوق . ومنهـا افتتاح الكنائس الانجيلية وانتداب الخطباء المفوهين من القسس للوعظ على منـابرها .. وقد عنى المسيحيون القبط بمنافسة هؤلاء الخطباء كما عنى المسلمون المعممون والمطربشون ، واذكر أننى حضرت اياما فى « قنا » كان « الانبا لوكاس » يعظ فيها على منبر الكنيسة القبطية ، والقس اسحاق يعظ على منبر الكنيسة الانجيلية ، والشـيوخ الأدباء يخطبون فى المساجد ومعهم أشهر المحامين والقضاة الشرعيين ، وأشهر محمد نور أستاذ مكرم عبيد فى الخطابة .

ولد مصطفى كامل فى هذا العصر عصر الخطابة ، وشهد خطباء حى الصليبة فى الخامسة والسادسة . وهى سن التقليد والمحـاكاة ، واستـفاد من حى « الصليبة » اول نفحة من نفحـات « الوطنيـة المحلية » التى كانت مدار التنافس على بطولة القاهرة بين « فتوة » الحسينية وفتوة الصليبة ، وربما تعثر بين الحبو والعدو فى احدى تلك الوقعات التى كانت تنتقل من ساحة الأزهر أحيانا الى جوار شيخون أو جوار قيسون . لأنه لم ينس هذه الحمية « المحلية » بعد أن وصل فى تعليمـه الى المدارس التوجيهية ، وكانت دعوته الأولى أنه دعـا الى تأليف جمعيـة « الصليبة » فانتظم فيها نحو سبعين من المـواطنين

المحليين ، قبل ان يدعو الى تأليف الحزب الوطنى بعدة سنين .. !

***

رأيت مصطفى كامل لأول مرة وأنا فى الخامسة عشرة – أى فى مثل سنه يوم تصدى لقيادة « الوطنية المحلية » بحى الصليبة .

كنت ببلدتى أسوان أشتغل مع زملائى باحدى الدعوات المحلية ، وهى دعوة التطوع للتعليم بالمدارس الأهلية .

وقد تقدمنا فى هذه الدعوة زميل لنا بمدرسة أسوان الأميرية تخرج قبلنا وانتظم فى وظيفة عسكرية بمصلحة خفر السواحل : وهو اللواء محمد صالح حرب رئيس جماعة الشبان المسلمين ، وكان يساعد المدرسة الأهلية التى تبعناه فى التعليم بها ويتبرع لها بالمال من مرتبه ، بعد أن حيل بينه وبين التطوع للتدريس فيها .

وقدم مصطفى كامل الى أسوان فى موسم الشتاء ، ومعه الأمير حيدر ومدام جولييت آدم وكاتبة انجليزية من الأحرار تسمى مسز يونج على ما أذكر – وهم جميعا فى رحلة نيلية .

وخرج مصطفى كامل ذات صباح يتمشى على شاطىء النيل ومعه الكاتبتان الفرنسية والانجليزية ، فوقفوا عند باب المدرسة الأميرية وسألوا البواب عن « حضرة الناظر » فغاب هنيهة وعاد يقول لهم : انه غير موجود !

وذكر مصطفى ان صاحب المدرسة الأهلية – وقد كان يراسل اللواء – قد دعاه الى زيارتها فقال لصحبه: مدرسة بمدرسة . فلنذهب الى المدرسة التى «ناظرها موجود» .

ودخل غرفة السنة الرابعة وفيها درس باللغة العربية ، فجلس مكان التلميذ الذى كان يكتب على اللوحة ، وأملى عليه هذا البيت لأبى العلاء ليعربه ويشرح معناه :

والمرء ما لم تفد نفعا اقامته
غيم حمى الشمس لم يمطر ولم يسر

وترجم مصطفى كامل هذا البيت الى اللغة الفرنسية فى طلاقة وثقة ، وناقش التلميذ فى شرح معناه ، فتلعثم التلميذ ولم يجب بطائل ، فأسعفته معتذرا له بأن الغيم الذى لايمطر فى أسوان ولا يسير نعمة محبوبة ، وان الغيم المطر وغير المطر عندنا قليل !

ولاح لى أن « الباشا » لم يسترح لهذا التعقيب ، ولم يتقبل منه الاشارة الى خطئه فى اختياره ! وان لم يكن فى الأمر غير فكاهة تتلاقى فيها التخطئة والتصويب .

صورة مصطفى كامل التى بقيت فى خلدى مدى الحياة هى الصورة التى انطبعت فيه من أثر هذه الرؤية الأولى .

حركاته كلها كانت تنم على احساسه بدقة تكوينه ، يبدو ذلك من شموخه وزهوه كما يبدو من طول طربوشه وارتفاع كعبه ، ومن سترة « البنجور » التى كانت لا تلائم سنه وهو دون الثلاثين ..

وهذا البيت من قصيدة أبى العلاء – اليس فيه تعريض بالأجسام التى تسد عين الشمس فتحجب الضياء ولا تجود بقطرة من الماء ؟ .

وربما شغلته دقة تكوينه بسمت الوقار فلم تسمح له بمجاراة روح الفكاهة ولا سيما الفكاهة على حسابه ، والفكاهة التى فيها تخطئة لاختياره .

وقد كان من شأن المواقف الأخرى التى اقتربت فيها من شخص مصطفى كامل ان تؤكد هذه الصورة ولا تمحو عندى ظلا من ظلالها .

كنت أحرر صحيفة « الدستور » مع صاحبها الأستاذ محمد فريد وجدى ، وكان الأستاذ وجدى أحد الأعضاء الذين دعوا الى تأسيس الحزب الوطنى قبل وفاة مصطفى كامل ببضعة شهور ، فلما انتهى رئيس الحزب من عرض برنامجه اقترح ارسال تبليغ بالبرق الى وزارة الخارجية البريطانية لاعلانها بتأليف الحزب الوطنى ومطالبتها بالجلاء ، فأقره الأعضاء جميعا على اقتراحه ما عدا الأستاذ « وجدى » الذى كان من رأيه ان يعمم ارسال التبليغ الى جميع الدول ، دفعا لشبهة « المركز الخاص » الذى تدعيه بريطانيا العظمى باحتلالها هذه البلاد ، فأبى مصطفى تعديل اقتراحه واصر على طلب قبوله بصيغته التى عرضه بها على الأعضاء ، وكاد أن يقاطع صاحب « الدستور » فلم يتبادلا الزيارة بعد ذلك .. الى ان توفى مصطفى فخرج صاحب « الدستور » من قطيعته ورثاه بمقال حزين جعل عنوانه : « مالت اكبر راس فى مصر . انا لله وانا اليه راجعون » .. فلم تزل كلمة « اكبر راس » تعلق بذاكرتى منذ ذلك اليوم الى أن ذكرتها فى كلمتى عن « الملك احمد فؤاد » بمجلس النواب : أكبر رأس تحطم الدستور .

كنت أحرر صحيفة الدستور مع صاحبها كما تقدم ، وكان صاحبها عضوا فى الحزب الوطنى والصحيفة لسان من السنة هذا الحزب القليلة فى ذلك الحين بين الصحف اليومية والأسبوعية ، كانت « الدستور » لسان الحزب الثانى و « اللواء » لسانه الأول ، ولكنى لم أشترك فى الحزب بعد اعلان تأليفه كما اشترك فيه زملاؤنا الصحفيون ، ولا يخطر لى الآن ، ولم يخطر لى قبل الآن ان تلك الصورة التى ارتسمت فى ذهنى من لقاء مصطفى كامل للمرة الأولى هى التى أخرتنى عن طلب الاشتراك فى حزبه ، فلم يزل مصطفى كامل أحب المجاهدين الينا فى حومة القضية الوطنية بين اصحاب الصحف واعلام القضية المصرية يومذاك ، وكنت اتشيع له اذا نشبت المعركة بينه وبين خصومه كما تقدم فى الكلام على الشيخ على يوسف ـ صاحب « المؤيد » ـ كما عرفته .. وبعد ان عرفت من حقائق الدعوة الوطنية وحقيقة نفسى ـ مالم اكن اعرف ـ استطيع ان اقول ان اختلاف الطبيعة البعيد قد رسم أمامى مثالا للامامة المذهبية غير هذا المثال ، فان مصطفى كامل كان من أصحاب الطبيعة الخطابية الشعورية وكانت الطبيعة الأدبية والفكرية اقرب الى واحرى بالاتباع ، فضلا عن نفور أصيل عندى من التقيد بالحزبية فى الرأى ايا كان مقصدها فى السياسة او الأدب أو الثقافة على الاجمال .

واختلاف الطبيعة هو الذى جعل لى سبيلا فى المسائل القومية غير السبيل التى كان يختارها مصطفى كامل فى كثير من مواقفه العامة .

فلم يعجبنى موقف المصرى المتوسل امام تمثال فرنسا يناجيها ويناديها :

يا فرنسا يا من رفعت البلايا
عن شعوب تهزها ذكراك
انقذى مصر ان مصر بسوء
وارفعى النيل من مهاوى الهلاك

ولم يكن ادب فرنسا ولا ما اطلعنا عليه من تاريخ ثورتها داعيا عندنا للثقة بنجدتها واستعدادها لانقاذ مصر أو سواها ، ولم تكن طبيعتى التى تأبى طلب المعونة من القادرين عليها كما تأبى طلبها من العاجزين عنها مما يقنعنى بامكان التعويل فى قضية الاستقلال على معونة دولة قط ، من الدول الكبار أو الصغار .

ولهذا ايضا لم يعجبنى تعليق الاستقلال المصرى بالسيادة العثمانية ، لأننا على عطفنا الدائم على الدولة العثمانية فى مكافحتها للتعصب الأوروبى لم نكن نفهم ان هذا العطف ينتهى بجهادنا الى الرضى باستقلال تشرف عليه سيادة دولة اخرى ، وقد كان مصطفى كامل يمزج كثيرا بين المصرية والعثمانية حتى فى احاديثه الخاصة كما قال فى جوابه لسؤال الجنرال « بارنج » شقيق لورد كرومر : هل أنت مصرى أو عثمانى ؟ فكان جوابه : مصرى عثمانى .

وعجب الجنرال بارنج فعاد يسأله : وكيف تجتمع الجنسيتان ؟ .

قال مصطفى : ليس فى الأمر جنسيتان ، بل فى الحقيقة جنسية واحدة ، لأن مصر بلد تابع للدولة العلية ، والتابع لا يختلف عن المتبوع فى شىء من احكامه .

ولقد أوشكت ثورة مصطفى كامل ان تنحصر فى الثورة على الاحتلال ولا تنظر الى تبديل شىء من النظم السياسية أو الاجتماعية ، فلم يكن فى نزعات نفسه ـ ولو قبس ضعيف من الثورة على المساوىء الخديوية ، ولم يختلف فى كثير ولا قليل من ابناء عصره فى تعظيم الألقاب الرسمية واعتبارها « انعامات » مشرفة لمن يتلقاها ، بل كان على صلة بالقصر الخديوى فى التوسط بين طلابها وبين الأمير لتوزيعها على من يتطلع اليها ، ولا شك انه كان انظف الساسة الذين كانوا يومئذ يتوسطون مثل هذه الوساطة ، لأنه كان ينفق منافعها على خدمة الدعوة الوطنية لحاجته الى المال فى هذه الدعوة وبخل الخديو بالمال الكثير أو القليل بغير هذه الوسيلة ، ولكن ايمان مصطفى كامل بشرف هذه الرتب والألقاب ربما كان ادعى الى النقد من وساطته فى توزيعها ، فقد بلغ من ايمانه بها أنه لم يصدر « اللواء » يوم جاءه خبر الانعام عليه بالباشوية من دار الخلافة الا بعد تغيير « الكلشيه » الذى كان اسمه فيه متبوعا بلقب الباشوية .

جاء فى الجزء الثالث من مذكرات أحمد شفيق باشا وهو أحد رؤساء الحاشية الخديوية :

« ان الرتب أصبحت كالسلع السهلة ، وكان لهذه التجارة وسطاء كثيرون ، منهم الشيخ على يوسف ، وحسين بك زكى ، واحمد بك العريس ، وابراهيم بك المويلحى وهو مقيم بالآستانة يأتى كل شتاء لأخذ بضاعته من مصر ، وأحمد شوقى بك الشاعر ومصطفى كامل الذى كان ينفق ما يأخذه فى الدعاية لقضية مصر » .

ولا شك فيما قاله صاحب المذكرات من تخصيص مصطفى كامل بين سماسرة الرتب والنياشين

بالانفاق من منافعها على الدعاية الوطنية ، ولا سيما الدعاية فى العواصم الأوروبيـــــة ، ولكن حرص « الباشا » على الوجاهة التى لا تقل عن وجاهـة الأمراء ربما كلفته هناك أضعاف نفقة الدعاية .

ولم تخف دخائل هـــذه الأحوال على طائفـة الصحفيين والمشتغلين بالسياسة الوطنية ، ولكنها لم تغض من قدر الزعيم الشاب ، ولم تشكك احدا فى اخلاصه لدعوته وغـــيرته على قضية بلاده ، وبلوغه بالشعور الوطنى مبلغ الهـوى الذى يملك على العاشق لبه ويجرد هواه للأوطان من تقـــدير الوطن بحساب المصالح والأنساب ، بل من تقـديره بحساب المبادىء والواجبـات أو حساب المطـالب والآمال ، فقد كان مصطفى كامل من اكثر المجاهدين شفيعا الى قلوب أنصاره وخصومه ، لنزاهة أخطائه جميعا من شائبة الغرض الملتوى والنفاق الذميم .

***

ان الزعامة السياسية لاتخلو من أخطاء فى الحياة العامة او الحياة الخاصة ، وربمــا كانت زعامة مصطفى كامل أقل الزعامات خطأ فى أوائل دعوتها ، ولست أذكر أننى تبينت هذه الأخطاء أو تبينت غيرها من الأخطاء السياسية بحثا وتفكيرا وامعانا فى تحقيق المطالب الوطنية وتحقيق أساليب العمل لها والوصول اليها . فان هذا البحث جهد لايطيقه عقـل صبى فى الخامسة عشرة أو شاب فيما دون العشرين وهى سنى يوم عملت فى الصحافة اليومية ، فلا أذكر — اذن — أننى احجمت عن الاشتراك فى حزب مصطفى كامل بعد البحث المفصل والموازنة الواعية بين مقاصـــد الزعامات السياسية وطرائق الزعماء فى ذلك الحين،

ولكن الذى اذكره جيدا اننى كنت اقرأ مقالات مصطفى كامل واسمع خطبـــه فأحمد له غيرته وأعجب بصدقه فى جهـــاده ، ولكننى أرانى أمام منهج من الكتابة والقول غير المنهج الذى أتلقى منه رسالة الفكر والعاطفة وتستجيب اليـــه بديهتى المتطلعة الى الوعى والمعرفة ، فان ذلك الاسـلوب « الخطابى الشعورى » الذى كان له ابلغ الأثر فى جمهور مصطفى كامل لم يكن هو ذلك الأسـلوب المختار الذى عهدته فيما اطلعت اليـــه من كلام مقروء أو كلام مسموع .

ولعل أشهر الأمثـلة للأسلوب « الخطــابى الشعورى » الذى كان ذريعة التأثير الكــبرى فى خطب مصطفى كامل قوله فى خطبة زيزينيا الكبرى وهى أقوى خطبه وآخرها قبل وفاته اذ يقول :

« بلادى . بلادى . لك حبى وفؤادى ، لك حياتى ووجودى، لك دمى ونفسى ، لك عقلى ولسانى ، لك لبى وجنانى ، فانت انت الحياة ، ولا حياة الا بك يامصر .. »

فان هذا الاطناب وما شابهه لا يعطينى ما أتطلبه من الاقناع ولا من العبارة الادبيــة عن العواطف ، وانما هو أشبه بدقات النفير تتكرر على وتيرةواحدة تحتفظ بأعصاب السامعين فى طبقة مشـدودة من الانفعال والتنبه ، سواء كان هذا الانفعال للوطنية أو لغيرها من العقائد الشعورية .

واحسب أن قدرة مصطفى كامل على هذا النوع من التأثير كانت تطغى على كل قدرة خطابية فيه ، ومنها القدرة على الاقناع . فلم تبلغ قدرته على الاقناع فى كلام قرأته له أو سمعته عنه مبلغا يسوقه الى الاعراب عنه أو اعطائه نصيبا من أسباب التأثير الى جانب الحركة الخطابية الشعورية ، وأسميهـا « الحركة » لأنها فى الواقع اقرب الى بواعث الحركة « اللاارادية » من مجامع الأعصاب .

ولا يظهر ذلك فى الخطب كما يظهر فى الأحاديث الخاصة والمساجلات الشفوية ، فلم يكن مصطفى كامل المتحدث مقنعا للجنرال « بارنج » حين سأله هذا هل هو مصري أو عثمانى ؟ فقال له انه مصـرى وعثمانى معا لأن التابع يشبه المتبوع فى أحكامه .. فماذا لو قال له الجنرال : ولكن التابع لا يحسن به ان يشتهى التبعية وان « يتحمس » لها ويصر على البقاء فيها .. وقد يحمد من المتبوع أن يستبقى علاقته بتابعه ولا يحمد من التابع ان يستبقى تلك العلاقة برضاه .

وانه لمن ضعف الاقناع أن يفوت الزعيـــم الوطنى المتحدث أن يجيب « بارنج » ســائلا : هل انت انجليزى أو بريطانى ؟ .. فكل جواب لهـذا السؤال محرج للمجيب موافق للمصرى العثمـانى من وجهـة نظره فى مناقشـــات السياسة مع البريطــانيين الانجليز .

وخلاصة ما بقى فى نفسى من اثر لهذا الزعيـــم المجاهد كما عرفته أنه كان نعم الزعيم على منهجـه وسجيته ، ولكن زعامته كانت تتسـع فى عصره — وبعد عصره — لزعمـــاء آخرين على مناهجهـم وسجاياهم ، لأن الوطنية المصرية كانت تشمــل مصطفى كامل بكل ما احتواه من غيرة وحماســة ، ولكنه رحمه الله لم يكن يستغرق الوطنية المصرية بكل ما تحتويه أو ينبغى أن تحتويه .



الآن وانباء التفجيرات الذرية الهائلة تثير الفزع المدمر فى نفوس البشرية كلها ، يصبح التفكير فى مصير الانسانية وما يتهددها من أخطار وما يمكن اقتراحه لدرئها أو التخفيف منها ـ واجبا ملحا لا يستطيع ان يمسك عنه واحد من المفكرين . فمن ذا الذى يسمع بأن قوة تدمير القنابل التى تفوق قوتها خمسين مليون طن من مادة الـ T N T تشمل بدمارها عدة ملايين من النفوس ومئات الآلاف من المنشآت والأبنية ـ من ذا يسمع بهذا كله ، ولا ينتابه القلق البالغ المثير للتفكير فى كيفية انقاذ الانسانية من هذا المصير الذى يتهددها ؟! وبعبارة أخرى ، يفكر فى العوامل المؤدية الى تحقيق السلام بين الدول ، لأن الحروب هى الفرص التى فيها تستخدم ادوات التدمير الشامل هذه ، والحروب انما تقوم بين الدول من أجل السيطرة والاستعلاء ، او طمعا فى الثراء : فالسلطة والمال هما الباعثان على اثارة الحروب .

واول محاولة جدية للتفكير فى تحقيق السلام الدائم بين الدول هى تلك التى قام بها الفيلسوف الألمانى الاكبر أمانويل كنت فى رسالة له بعنوان : « نحو السلام الدائم » ، ظهرت سنة ١٧٩٥ وسط الأحداث الكبرى التى اطلقتها الثورة الفرنسية ، وقد صاغها على شكل المعاهدات الدبلوماسية ، فبدأها بست مواد تمهيدية تتضمن الشروط السلبية للسلام ، يتلوها ثلاثة شروط ايجابية ونهائية لتحقيقه ، ويختم هذه الشروط بملاحق :

الأول يتحدث عن الطبيعة بوصفها ضمان السلام وفى الثانى يؤكد حق الفيلسوف فى تنوير الدولة والساسة فى الأمور السياسية .

وهذا الملحق انما أضافه فى الطبعة الثانية سنة ١٧٩٦ ، ثم يختم الرسالة بضميمة فى الصلة بين الأخلاق والسياسة ، فيها يبحث الأسس الفلسفية السياسية التى يقوم عليها كتابه هذا .

***

ومشروع كنت يبدأ من قضية أولية هى ان حالة السلام بين الناس الذين يعيشون الى جوار بعضهم البعض ليست حالة طبيعية ، بل الحالة الطبيعية هى حالة الحرب التى ان لم تكن قائمة فعلا فهى تهدد بالنشوب باستمرار . ولهذا فلابد من انشاء حالة السلام انشاء ، لأن مجرد توقف القتال ليس فى ذاته ضمانا لقيام حالة السلام ، كما أن الحرب لا يمكن بنفسها ان تحقق السلام .

ولقيام حالة السلام هذه لابد من توافر شروط بعضها سلبية ، ان صح هذا التعبير ، وبعضها ايجابية .

واول الشروط الايجابية يصوغه كنت كما يلي :

« لا تعتبر معاهدة السلام معاهدة اذا تضمنت – سرا – ما يمكن أن يؤدي في المستقبل الى حرب » .

.. لأن مثل هذه المعاهدة هي مجرد هدنة ، اعني توقف القتال ، لأن السلام معناه انتهاء كل حرب وكل ما يؤدي الى الحرب . ولهذا يجب ان يكون من شأن معاهدة السلام القضاء على جميع الأسباب المفضية الى حرب جديدة ، ولو لم يكن المتعاقدون على علم بذلك ، والا ارتكبوا تدليسا او تقييدا عقليا reservatio mentalis أعني أن يكون في نية الأقوى ان يتلمس معاذير خفية في النصوص الحالية للمعاهدة او في النصوص القديمة من أجل الاقدام على حرب جديدة ، وهذه الطريقة الخبيثة في استنطاق النصوص ما لا تدل روحها عليه طريقة مألوفة ، والشواهد التاريخية عليها لا تعد ولا تحصى ، حتى في التاريخ الحديث والمعاصر

والشرط الثاني يقول :

« لا يجوز الاستيلاء على دولة مستقلة – كبيرة كانت أو صغيرة – بطريق الارث أو التبادل أو الشراء أو الهبة »

ذلك ان الدولة ليست متاعا patrimoire يباع ويشترى ، بل هي جماعة انسانية لا يجوز لأحد أن يحكمها أو يتصرف فيها الا هي نفسها ، وادماج دولة في دولة أخرى معناه القضاء على شخصيتها المعنوية واعتبارها شيئا ، اعني سلعة او متاعا ، وفي هذا اهدار لها بوصفها كائنا معنويا . ولكم عانى العالم من ويلات بسبب هذه الادعاءات المبنية على الارث أو الهبة أو التبادل أو البيع والشراء . ان الحاكم ، مهما يكن شأنه ، لا يحق له ابدا أن ينظر الى اية دولة اخرى مستقلة على انها مجرد عقار يخضع للاسباب الناقلة للملكية ، بل الدولة – كشخص الانسان – لا يجوز التصرف فيها بالبيع والشراء أو الهبة أو الميراث .

والشرط الثالث ينص على أن ..

« الجيوش الدائمة يجب أن تزول كلها مع مضي الزمن »

.. لأن الجيش الدائم يكون في حالة اهبة مستمرة للقتال ، وهو بهذا يهدد دائما غيره من الدول . فضلا عن ان وجود جيش دائم لدولة ما يدعو الدولة المنافسة لها الى العمل على زيادة أعداده ومعداته ، والاعداد والتسليح المتزايد لابد حتما أن يؤدي الى نشوب الحرب أولا ، لأن ازدياد الشعور بالقوة يدفع الى طلب المغامرة .

وثانيا لأن ازدياد العدد والعدة يترتب عليه ازدياد النفقات ، مما يجعل السلم أكبر تكاليف من الحرب ، وهذا يحمل الدولة على التخلص من عبء التكاليف ، بالقيام بحرب فعلية .

وثالثا يلاحظ أن اتخاذ القتل مهنة لا يتفق مع حق الانسان في البقاء ، وهذا انما يتعلق بالحرب العدوانية وحدها ، أما الحروب الدفاعية فلها شأن آخر ، انها واجب مقدس على الانسان ، حفظا لبقائه وكيانه وكرامته .

والشرط الرابع يقول :

« يجب على الدولة الا تقترض من الخارج قروضا للانفاق على مشاكلها الخارجية »

اما اقتراض القروض الخارجية من أجل التنمية الاقتصادية ولمصلحة الاقتصاد القومي فأمر لا غبار عليه ، بل هو ممدوح مرغوب فيه ، ذلك ان اقتراض القروض الخارجية للانفاق منها على المشاكل الخارجية يؤدي بالضرورة الى الحرب ، اما لعدم امكان الوفاء بها حينما تحل مواعيد سدادها ، او من اجل التخلص نهائيا منها .

والشرط الخامس يقضي بما يلي :

« لا يجوز لدولة أن تتدخل بالقوة في نظام الحكم القائم في دولة أخرى »

فبأي حق تتدخل ؟ أبسبب الفضائح التي ترتكبها الدولة المتهمة بين ابنائها ؟ لكن هذه الفضائح نفسها من شأنها أن تكون درسا لها يبين لها ما يجره عملها من ويلات على المواطنين .

وفضلا عن ذلك فان هذه المخازي لن تضير الدول الاخرى ، ما دام أبناء الدولة ذات المخازي يقبلون هذه الأوضاع عن طيب خاطر .

والشرط السادس ينص على ما يأتي :

« لا يجوز لدولة – أثناء حربها مع دولة أخرى – أن تستخدم من أدوات العدوان ما يجعل من المستحيل عودة الثقة المتبادلة حينما يعود السلام بين الدولتين ، مثل استخدام السفاحين ودساسي السموم وخرق الامتيازات والتحريض على الخيانة في الدولة المعادية ، الخ » .

ذلك ان استخدام أمثال هذه الوسائل من شأنه ، حين يعود الاسلام ، أن يظل الحقد متمكنا في النفوس يترصد الفرص للانتقام ، فيكون ذلك من أسباب نشوب الحرب مرة أخرى . فاستخدام الغازات السامة في الحرب العالمية الأولى ، واستخدام القنبلة

الذرية فى الحرب العالمية الثانية لم يكن من شأنه ان يجعل النفوس تصفو بعد انتهاء الحرب ، بل ولد الضغينة والتربص الدائم للانتقام .

ان الحرب وسيلة للدفاع عن الحق ، وليست وسيلة للتدمير الشامل ، مهما كانت الحجج العسكرية التى يمكن التذرع بها . فهناك فوق اعتبارات الحرب اعتبارات انسانية تعلو على كل اعتبار ، ولابد من مراعاتها حتى فى اعنف ايام المعركة .

« ان حرب الابادة يمكن ان تؤدى الى فناء الفريقين المتحاربين ، والى القضاء معهما على كل حق ، فلا يكون ثم مجال للسلام الدائم الا فى المقبرة العظمى للنوع الانسانى . ولهذا لا بد من تحريم هذا النوع من الحرب تحريما باتا قاطعا وتحريم الوسائل المؤدية اليه »

تلك هى الشروط الستة الواجب توافرها من اجل تحقيق سلام دائم . وبعضها ، وهو الشرط الأول والخامس والسادس يجب تطبيقه تطبيقا مطلقا دون اى اعتبار ، بينما الشروط : الثانى والثالث والرابع يمكن أن تكيف أحيانا وفقا للظروف ، مع المحافظة على اصل القاعدة القانونية ، اذ هى تسمح بتأجيل التنفيذ مع مراعاة الغاية منها ، فمثلا فيما يتعلق باعادة ما استولت عليه الدولة بالميراث او الشراء أو التبادل أو الهبة يجوز ، فى بعض الظروف ، التمهل قليلا فى رده ، لما قد يتسبب أحيانا من أضرار بالفرض الذى استهدفه المرء من رد الحقوق الى اصحابها ، ولكن التمهل فى رد الحقوق لا يعطى المستولى اى حق فيه ، وعليه فورا وبغير ابطاء أن يعمل كل ما فى وسعه للاسراع برد الحق .

اما الشروط الايجابية ، فثلاثة : أولها ان ...

« ... الدستور المدنى للدولة يجب أن يكون جمهوريا »

ذلك أن الدستور الجمهورى هو وحده الذى يحقق المبادىء التى تقوم عليها فكرة العقد الأصيل بين الحاكم والمحكومين ، ويقوم عليها أيضا كل تشريع قانونى للشعب . وهذه المبادىء هى :

مبدأ حرية أعضاء الجماعة بوصفهم أناسا ، أعنى مبدأ حرية المواطنين، ثم مبدأ خضوع المواطنين جميعا لتشريع واحد مشترك ، ثم ثالثا مبدأ المساواة بين جميع المواطنين . ولهذا فان الدستور الجمهورى هو الأساس فى كل انواع الدساتير المدنية .

والمسألة هى : هل هذا الدستور الجمهورى هو وحده الذى يسمح باحلال السلام الدائم بين الدول؟

ان الدستور الجمهورى ، فضلا عن وضوح اصله بوصفه التعبير عن الينبوع الصافى لفكرة الحق ، له ايضا الفضل فى بث الأمل فى نفوسنا بشأن قيام سلام دائم .

والسبب فى ذلك أن الدستور الجمهورى ينص على وجوب أخذ رأى المواطنين أو من يمثلونهم قبل اعلان الحرب على اية دولة أخرى . ومن الواضح ان المواطنين هم اول الناس تأثرا بما تجره الحروب من ويلات ، ولهذا فانهم يفكرون طويلا قبل أن يقرروا القيام بمثل هذه المغامرة المحفوفة بشديد الأخطار ، فهم الذين يتحملون الحرب بأنفسهم ، وهم الذين يدفعون نفقاتها من أموالهم ، وهم الذين سيصلحون ما تخلفه من دمار ، وفوق هذا هم الذين سيضطرون الى اقتراض الديون التى ستجعل السلام مريرا ، ولن يستطيعوا سدادها قبل نشوب حرب جديدة .

اما فى الأنظمة غير الجمهورية ، فما أهون اشعال الحرب ، لأن الحاكم ليس مواطنا بل مالكا للدولة ، وهو لا يخشى شيئا من جرائها على نفسه أو ملذاته أو قصوره وحفلاته ورحلات قنصه وموائده ، ولهذا ما اسهل عليه ان يعلن الحرب ، وكأنها مجرد نزهة لأسباب تافهة ، تاركا للدبلوماسيين من رجال حكومته البحث عن مبررات لمغامراته هذه .

والشرط الثانى هو أن ...

« القانون الدولى يجب أن يقوم على اتحاد بين دول حرة»

ذلك أن الدول كالأفراد: مجرد تجاورها يضرها، ولابد لكل فرد ، ضمانا لسلامته ، أن يقتضى من الغير ان يدخل واياه تحت نظام يكفل لكل منهم حقه، كذلك الدول ، يجب ـ ضمانا لسلامتها ـ أن تدخل فى نظام يكفل لكل منها سلامتها ، اعنى انه يجب عليها أن تدخل فى اتحاد دولى او اتحاد بين الشعوب ولا يقصد من هذا الاتحاد بالضرورة أن يكون دولة اتحادية ، بل بالعكس ان هذا الأخير يتنافى مع المبدأ الذى بدأنا منه وهو ضرورة صيانة كيان كل دولة، اما الدولة الاتحادية فتؤدى الى جعل عدة شعوب تدخل فى دولة واحدة ، وهذا معناه فناء كياناتها المستقلة فى كيان واحد ، وهو أمر يناقض الفرض الذى بدأنا منه .

لكن كيف يمكن انشاء هذا الاتحاد بين الشعوب او الدول ؟ ان هذا ممكن اذا تصادف وقام شعب

قوى مستنير يميل بطبعه الى السلام ، فانه يمكن ان يكون مركزا لجذب المحالفات الاتحادية اليه ؛ فتنضم الدول الأخرى له ، كى تضمن حريتها وفقا للتعاون الدولى ، ثم يمتد هذا التحالف شيئا فشيئا حتى تدخل فيه دول او تجمعات اخرى من نفس النوع .

ومن المفهوم أن يقول شعب من الشعوب :

« يجب الا يكون بيننا حروب ، لاننا نريد ان ننشىء منا دولة اعنى اننا نريد ان نعطى انفسنا سلطة تشريعية وتنفيذية وقضائية عليا تفصل فيمايشجر بيننا من خلافات بالطرق السلمية»

لكن ليس من المفهوم أن تقول هذه الدولة :

« يجب الا تكون ثمت حرب بين الدول الاخرى وبينى، حتى لو لم أعترف أبدا بسلطة تشريعية عليا تضمن حقوقى ، واضمن انا حقوقها » .

.. اذ لا نفهم على اى اساس ستقوم الثقة فى حقوقى ، اللهم الا اذا قام ميثاق للمجتمع المدنى اعنى اتحادا حرا ، لابد للعقل أن يضيفه الى فكرة القانون الدولى حتى لا يكون هذا اللفظ خاويا من كل معنى .

والمادة الثالثة والأخيرة التى بها يتحقق السلام الدائم تقول :

« ان القانون العالمى يجب أن يقتصر على شروط الضيافة الكلية » .

وكلمة « الضيافة » لا تعنى هنا الاحسان الى الناس ، بل هى حق ، انها حق كل اجنبى فى الايعامل فى البلد الذى ينزل فيه معاملة العدو . أجل ، يمكن ان نرفض استقباله اذا كان ذلك لا يضر بحياته ، لكن لا يجوز معاملته معاملة العدو ما دام يلتزم مكانه بهدوء .

وليست هى أيضا «حق الاكرام» ، وهو حق لاغبار عليه وانما المقصود هو « حق الزيارة » الذى يخول للناس جميعا ان يتقدموا للمشاركة فى المجتمع بناء على حق الملكية المشتركة لسطح الأرض كلها . والأرض كروية ، لهذا لا يمكن الناس أن ينتشروا فيها الى غير نهاية ، بللابد لهم فىالنهاية ان يحتملوا بعضهم بعضا والى جوار بعض ، اذ ليس لأحد من الناس حق أولى من غيره فى جزء من الأرض .

والعلاقات بين شعوبالأرض كلها قد توثقت الى حد أن اهدار حق فى مكان ما يتأثر منه الناس فى جميع الأنحاء . ولهذا فان فكرة القانون العالمى لايمكن اعتبارها فكرة فى القانون شاذة أو خيالية ، بل انها بالأحرى تكملة ضرورية لقانون غير مكتوب ، يشمل القانون المدنى والقانون الدولى الشامل بأحكامه الناس أجمعين ، فى اتجاه السلام الدائم .

لكن ما هو الضمان لهذا القانون العالمى ، وبالتالى للسلام الدائم ؟

انه الطبيعة نفسها ، اذ الطبيعة يحملها الأفراد على الاجتماع فى دولة لها نظام يخضعون له تعمل على أن يكون الظفر فى النهاية للقانون على الفوضى والاستبداد والاغتصاب، ثم ان الطبيعة، وان جعلت الناس مختلفين فى اللغات والأديان والألوان ، فانها مع ذلك تريغ الى التقريب بين الشعوب والأجناس، بما تخلقه من حاجات ضرورية يعتمدون فى نيلها بعضهم على بعض ، ولهذا فان روح التجارة ، اعنى تبادل ما يشبع الحاجات ، لابد أن تؤدى فى النهاية الى حملهم على ايجاد سلام دائم ..

وكشأن كلالمعاهدات الدبلوماسية، يريد «كنت» ان يضع فى ميثاقه هذا للسلام الدائم مادة سرية تقول :

« ان تعاليم الفلاسفة الخاصة بالشروط المؤدية الى تحقيق السلام العام يجب أن توضع موضع الاعتبار من جانب الدول المتسلحة للحرب » .

ولا يقصد كنت من هذا أن يكل الى الفلاسفة شئون الحكم .. كلا ، فان الحكم يفسد بالضرورة حكم العقل الحر ، وكل ما يطلبه للفلاسفة هو الا يدع الحكام او الشعوب الحاكمة اهل الفلسفة يختفون أو يلتزمون الصمت ، بل عليهم ان يسمحوا للفلاسفة ان يبدوا آراءهم علناالتستنير بها الساسة والناس فى تسيير الأمور ، خصوصا والفلاسفةبحكم عقولهم لا ينتمون الى طوائف سياسية واحزاب ، فهم لهذا منزهون عن الأهواء .

وهكذا قدم لنا كنت الشروط الكفيلة فى نظره بتحقيق السلام الدائم ، دون ان يحدد أوضاعونظم الهيئات التى ستقوم على ضمان تنفيذه وكيفية تكوينها ، ولا شك أن مشروعه هذا ينطوى على معان نبيلة وافكار سامية هى فى الوقت نفسهواقعية قابلة للتطبيق ، ان لم يكن فى المجتمع الدولى فىعصره وحتى يومنا هذا .. فانها لابد ستتحقق فىمستقبل لا نحسبه بعيدا كل البعد .

واقعية يوريبيدليس

بقلم : دكتور محمد صقر خفاجة



لا ادل على واقعيــة يوريبيديس فى طريقتــه المبتكرة فى معالجة موضوعاته ، فعنــدما تعرض للاساطير التى تناولهـا نفسهـا أيسخـولوس وسوفوكليس ذهب بجلالها وقدسيتها ، وافقدهـا روعتها التى تبهر الألباب ، وجردهـا من كل ما هو خارق ، وقربها من الحياة اليومية وما يجرى فيهـا من حوادث واقعية .

فايون بن ابوللون فى المأساة التى تحمل اسمه يقوم بتنظيف المعبد ، وفى مسرحيــة هيبولوتوس نرى أفراد الجوقة يذهبون الى فايدرا بعــد أن غسلوا ملابسهم .

وكما غير يوريبيديس فى وصف شخصياته ، وفى تفاصيل موضــوعاته ، أكثر من الســباب فى الآلهة وتهكم بهم وجردهم من جبروتهم .

ففى « أندروماخا » يصف أبوللون بالخســة واللؤم لأنه ينتقم ممن ذهب يطلب اليه التــوبة والمغفرة ، وفى « الكترا » يزدرى تكهناته الغبيــة ، ويتهم الآلهة بالبله والحماقة .

يضاف الى هذا أن الشاعر ادخل تغييرا هاما فى ملابس ملوكه وأبطاله ، فجميعهم يرتدون ثيــابا مهلهلة ، ويظهرون بمظهر الفقراء المعدميــن ، فمينلاوس ملك اسبرطة يرتدى ، فى مسرحيــة هلينا ، الأطمار البالية ويحمل مخلاة ويمسك عصا كالشحاذ المسكين الذى يثير الشفقة ، ويســتدر الدموع مما جعل اريستوفانيس ، شاعر الملهاة ، يندد فى مسرحية « أهل أخارناى » بهذا التجـديد ، فيرســل الى يوريبيديس شــخصا يدعى « ديكايوبوليس » ليطلب منه لباسا يرتــديه ، ويتوسل اليه ان يعطيه بعض الخرق التى استخدمها فى مآسيه ، فيسأله الشاعر عن الثــوب الذى يريده : الثوب الذى ارتداه « أوينيــوس » البائس المسكين أم الذى لبسه « فويتــكس » الأعمى أم الذى استعمله « فيلوكتيتيس » السائل المحروم أم الذى استخدمه « بلليروفون » الأعرج ؟

وتعد أسطورة « ألكترا » أوضــح مثل لما أدخله يوريبيديس على المأساة اليونانية من تجـديدات ، ذلك لأن شعراء المسرح الثلاثة تناولوها فى ثلاث من أروع مسرحياتهم : فأيسخولوس عالجها فى حاملات القرابين ، كمــا اتخــذها كل من سوفوكليس ويوريبيديس موضوعا لمأساة تحمل اسم هذه البطلة وعلى الرغم من هذا فاننا عندما نتلو قصة الأخير نجدها تختلف اختلافا بينا عن مسرحيتى زميليه :

فبينما أضفى أيسخلوس على «الكترا» ثوب البطولة واصاب أوريستيس بجنون كل ما يقال عنه انــه سماوى فى أسبابه ، سماوى فى أغراضه ، وبينما أسبغ عليهما سوفوكليس ثوب المثاليــة ، فجاءت مسرحيته رومانتيكية لا تمت الى الواقع بصلة ــ نجد أن يوريبيديس يصورهما تصويرا مبتــكرا ،

ويجعل منهما شخصين عاديين بأن ينزل الأسطورة القديمة الى الأرض ويربطها بالبيئة اليونانية الحقيقية .

ونحن لا نستطيع هنا ان نتناول هذه الأسطورة بالدراسة والتحليل او نتتبع تطورها عند « ستيسيخوروس » فى نشيد الأوريستيا ، وعند « بنداروس » فى البوثية الحادية عشرة ، انما سنكتفى ببحث ، الفكرة الجوهرية للاسطورة عند الشعراء الثلاثة ، وكيف استغلها يوريبيديس حتى تتبين واقعيته بصورة واضحة .

فبينما تبدأ المسرحية عند ايسخولوس بظهور قصر هائل فخم يبعث الرهبة ، لائق بملك الملوك اجاممنون العظيم ، وبينما يزداد القصر فخامة وروعة عند سوفوكليس ، نجدها عند يوريبيديس امام كوخ ريفى متواضع يخرج منه صاحبه ، ذلك الفلاح الهزيل الذى يحدثنا فى ايجاز شديد عن مقتل اجاممنون على يد زوجته الآثمة « كليتمنسترا » وعشيقها « ايجستوس » وعن ولديه اوريستيس الصغير الذى كاد يلقى حتفه مع ابيه لولا ان اخفاه خادم أمين عن اعين القاتلين ونقله بعيدا عن امه الخائنة ، والكترا التى ارغمت على البقاء الى جوار امها البغيضة حتى بلغت سن الزواج وبدا امراء اليونان يطلبون يدها ، لكن زوج أمها الخسيس خاف أن تلد ألكترا ابنا ينحدر من اصل نبيل ، فيصمم على الانتقام لذا قرر ان يزوجها فلاحا فقيرا حتى لا يتجاسر احد من ذريته على الثأر من سيده ومولاه . فيقبل الفلاح الزواج ولكنه يعلن فى الوقت نفسه انه سوف يحترم دائما عذارة الكترا .

وعندما ينتهى الفلاح من حديثه تدخل الكترا وقد حملت فوق راسها جرة لتملأها من النهر ، فيشفق عليها زوجها ويسألها أن تهون عن نفسها ولا تقوم بهذه الأعمال الشاقة ، ولكنها تجيبه قائلة :

ايها الصديق : انى اجلك كما اجل الآلهة لأنك لم تحتقر بؤسى ، ومن حسن الحظ أن يجد الناس فى شقاوتهم طبيبا مثلك ، لذا يجب على ان اخفف عنك اعباءك واشاطرك آلامك قدر المستطاع » (١)

فأين اذن هذه القروية من الأميرة التى صورها ايسخولوس وسوفوكليس ، ان الكترا عند يوريبيديس ترتب كوخها ، وتنظم بيتها حتى تهيىء لهذا العامل النبيل الراحة التى يحتاج اليها بعد تعبه المضنى ؟

لقد نجح الشاعر فى تصويرها وتصوير زوجها فجعل منهما أسرة ريفية ، وتعمد أن يثبت أن العاطفة النبيلة والفكرة السامية ليستا وقفا على الملوك والأبطال الذين تذكرهم الأساطير القديمة ، وتأكيدا لذلك نراه ينطق أوريستيس بهذه العبارات :

« ويحى ! ليست هناك علاقة دقيقة واضحة تدل على شهامة الرجل ، لأن الفوضى تسيطر على طبائع البشر : لقد رأيت ، فيما مضى ، ابنا تافها لرجل نبيل ، ورأيت أبناء افاضل لآباء اشرار ، ورأيت ان روح الغنى طابعها الشح والفاقة ، وان جسم الفقير يضم بين جوانبه روحا عالية ، فكيف اذن يحكم المرء على هذه الأشياء حكما صادقا ؟

« اعلى اساس الثروة ، فيكون حكما غير نزيه ، ام على اساس الفقر الشديد ، وهو مرض خطير يعلم الناس الاثم ، ام على السلاح ؟ ولكن من يستطيع أن يقول ان حامل الحربة شجاع ؟ من الافضل اذن ان نترك الحكم فى هذه الامور لمحض المصادفة فهذا الفلاح ليس من عظماء ارجوس ، انه لا يفتخر بانه سليل بيت عريق ، مع انه من عامة الناس ظهر أنه افضلهم (١) » .

ثم تجرى الأحداث ، وتتوالى المشاهد وقد تضمنت من التفاصيل ما يشهد ببراعة الشاعر فى حبكة الحوار المنطقى ومقدرته على التحليل النفسى الذى يميزه عن زميليه ، فهو لايهتم بقوة الشخصية ووحدتها كأيسخولوس ، أو بتطور الارادة كسوفوكليس ، انما يتوق دائما الى تحليل الانفعال الجارف الذى يستولى على الشخص ، لذلك نراه يبلغ الذروة فى تصوير الموقف المؤثر الذى يجرى فيه الحوار بين أوريستيس وشقيقته الكترا عندما يقدمان على التخلص من أمهما بعد أن قتلا عشيقها ومثلا بجثته :

اوريستيس : ويحى ! كيف اقتل من حملتنى وارضعتنى ؟
الكترا : كما قتلت هى اباك وابى !
اوريستيس : اى ابوللون ! ما اغبى « النبوءة » التى بعثت بها !
الكترا : ولكن كيف يوصف ابو للون بالغباء ؟ ومن الحكماء اذن ؟
اوريستيس : لانه امرنى بقتل امى وهذا لا ينبغى !
الكترا : كيف تصاب باذى وانت تثار لابيك ؟
اوريستيس : لقد كنت طاهرا فيما مضى ، اما اليوم فسوف اقتل امى
الكترا : واذا لم تنتقم لابيك فسوف تكون من الآثمين ، فلا تخذلك شجاعتك ، ضع لها الفخ الذى اهلكت فيه زوجها بضربات من يد عشيقها !
اوريستيس : سأدخل ! يا لها من جريمة شنعاء سأقدم عليها

ويستمر الحوار بينهما وقتا كافيا يتيح لأوريستيس التفكير حتى لا يقتل أمه فى ثورة جامحة انما فى روية وتعقل ، يقتلها بعد مساجلة تدور بينها وبين ابنتها المتعطشة للانتقام ، ابنتها التى تتهمها بأنها خائنة عاهرة ، وتكتفى الأم أن تقول

(١) الكترا : اسطر ٦٧ — ٧٣

(١) الكترا : اسطر ٣٦٧ — ٣٨٢

لها قولا يستدر الرثاء ويثير الشفقة ، ولكن هيهات لقد ذهبت توسلاتها ادراج الرياح ، لأن اوريستيس مصمم على الانتقام وسوف يصرع أمـــه دون ادنى تردد ، وبعد لحظات معدودة كانت الأم تلفظ انفاسها الأخيرة ، وكان ولداها فى الم شديد ، لأنهما أخذا فى الحال يتذكران كلامها اليهما وتوسلاتها بهمـا ، وأخذا يذرفان الدمع الثخين ويشعران بوخـــز الضمير .

تلك هى الفكرة الجوهرية لمسرحية « الكترا » عند يوربيديس ، وتلك هى أهم التفاصيل التى أضافها.

حقا انه نهل من المصدر الذى اخذ عنه زميلاه ، ولكن كل واحد منهم عالج الأسطورة بطريقتـــه الخاصة .. فعرضها ايسخولوس على انها موضوع دينى ، وتناولها سوفوكليس على أنها قصة عاطفية وصورها يوربيديس على أنها دراســـة للنفس البشرية ، وتحليل لنواحى الضعف فيها .

لا شك أن مسرحية هذا الشاعر تهـــدف ، فى ظاهرها ، الى نتيجة خلقية مســـتمدة من معنى الأسطورة ، ولكن أثرها الحقيقى الذى يســـتقر فى نفوسنا هو أن الآلهة أغبياء أو أنذال او لا وجود لهم وهذا الاثر نفسه تتركه فينا الغالبيـــة العظمى من تمثيلياته .

وتفسير هذه الثورة على الأرباب هو اعتقـــاد الشاعر أن تصوير الحياة تصويرا مثاليا أو سماويا ليس الا افسادا للناس ، فقد رأى ان حـــال أثينا فى ايامه ، وما آلت اليه من ضعف واضـــطراب ، ليس الا نتيجة منطقية للمسرحيـــات التى ظلت تمتدح الحروب وتتغنى بها ، وتشيد بالأبطال وتمجد الساسة ، والحقيقة التى آمن بها وما زلنا نؤمـــن بها مثله ان الحرب استنفدت أموال الدولة ، ونزلت بجزء كبير من الآثينيين الى مراتب البؤس والشقاء ورفعت الغوغاء الى مناصب الحكم .

لذلك اخذ يوربيديس ينظر الى الأساطير بعين الناقد الواقعى ، وكان لا يتردد فى ان يقول فيهـــا ما يريد ، فالقتل هو القتل والزنى هـــو الزنى ، والثأر هو الثأر وروعة المسرحية فى أن تصـــور الحقيقة ولا تهرب منها .. لذا تلقى الآثينيـــون تمثيلياته فى دهشة واستياء ، لأن الرجعيين اثاروهم عليه ، وهذا أمر طبيعى لأن هؤلاء لا عمل لهـــم الا المحافظة على الافكار الفاسدة والتمسك بالتقاليد البالية والتمويه على السذج وخداعهم بما يقذفون لهم من تفاهات .. لكن تبجح المحافظين لم يزده الا اصرارا ، فلم يقتصر على مهاجمة معتقـــداتهم وعاداتهم ، بل تعدى ذلك الى شئونهم السياسـية فندد بالديمقراطية الفاسدة ، وسخر من أنانيـــة الحكام والطغاة ، وضاق بنفاق الشعب وعبر عن كل ذلك فى مسرحيتى المستجيرات والطرواديات ، حيث هاجم الحرب ، واشاد بالديمقراطيـــة الصحيحة ، التى كان يفخر بها كل آثينى بل كـــل يونانى : فعندما دخل رسول من طيبة وسأل عـــن الحاكم الذى يحكم أثينا ، رد عليه ثسيوس قائلا : « لا وجود للحاكم هنا ، انها مدينة حرة ، يتناوب كل فرد فيها الاشتراك فى الحكم ، والغنى فيها لا يفوز بحق كان للفقير » (١)

تلك هى الديمقراطية التى كان يعشـــــقها يوربيديس لأنها كانت سببا فى عظمة اثينا وقوتها أما الطغيان الذى ساد فى أواخر ايامه فـلم يرض عنه ، بل ثار عليه ثورة عنيفة عبر عنها فى تمثيلية « الفينيقيات » .

وهكذا لم يتجاهل يوربيديس ظروف عصره ،ولم يغفل شئون وطنه ، فلم يقف مكتوف الأيدى ، بل عمل بقدر ما استطاع لتوجيه بلده وخدمة مصالحها وخاصة عندما تخلت عن مثلها العليا ، وارتكبت من الجرائم ما لا يغتفر لكى تسيطر على غيرها ، ومع ذلك لم تحقق النصر الذى كانت تنشده .. بـــل فشلت ، وكان فشلها سببا فى اضعاف شـــعبها واضطراب حالهم ، فأصبح المرء لا يطمئن على حياته ولا يستطيع أن يوفر قوته اليومى .

وهكذا عرف يوربيديس العصر الذى عاش فيه معرفة تامة ، وتعمق فى فهم المجتمع الذى احاط به فكشف عن عيوبه ، وشخص أمراضه، واراد اصلاحه واعتقد أن تصوير الواقع اجدى من التعلق بالمثالية، فصور لمواطنيه الحقيقة ، فلم ترقهم ، واتهموه بأنه هدام وأعرضوا عنه : لأنه كان يقدم لهم ما لا يحبون ويضـــع أمام أعينهم ما يكرهون ، ولكنه لم يخش اتهاماتهم ، ولم يتردد فى اداء رسالته الساميـــة التى آمن بها وعمل على تحقيقها حتى مات . ولـما طواه الموت ادرك الأثينيون أنهم أخطأوا فى حقـــه كما سبق ان اخطأوا فى حق صديقه ســـقراط ، فسارعوا الى التكفير عن خطئهم ، فاعترفوا بفضله، وأشادوا بمسرحياته ، وأعادوا عرضها مرات ومرات.

(١) مسرحية المستجيرات : اسطر ٣٩٩ ــ ٤٠٤



بقلم: الدكتور عز الدين اسماعيل

« القصة فى الشعر » عنوان قد يثير منذ اللحظة الأولى هذا التساؤل : لماذا لم اقل مثلا « القصة الشعرية » أو «الشعر القصصى» ؟ والحق ان هذه العناوين الثلاثة ليست متساوية فى الدلالة ، بل تختلف اختلافا جوهريا يدعو الى النظر . والحق اننا ما زلنا احوج ما نكون لتحديد مدلولات الفاظنا الاصطلاحية . واذا كان هذا التحديد ضرورة ماسة فى مجالات النشاط العلمى والفكرى المختلفة فهو ضرورة امس فى ميدان الأدب والنقد الأدبى . فالخلط بين المفاهيم من شأنه ان يترك نوعا من البلبلة فى الأفكار ، كما لا يسمح بتقدم التفكير فى اتجاه موحد يساعد على بناء المعرفة الصحيحة وتطوير هذا البناء . وحين اخترت الحديث هنا عن « القصة فى الشعر » كانت هذه الضرورة تلح على نفسى . وربما كانت الغاية المنشودة من هذا المقال هى الوصول الى نوع من التحديد لتلك العبارات الاصطلاحية الثلاث ، وبيان لما يمكن ان يحدثه الخلط بينها — ان لم يكن قد احدث — من بلبلة فى ذهن الكاتب أو الشاعر المبدع وفى ذهن الناقد على السواء .

والشعر — كما هو معروف — ليس نمطا واحدا بل هو انماط متعددة . على اننا منذ البداية نعرف ان جميع هذه الانماط ترد فى أصلها الى مجموعتين يحددهما موقف الشاعر نفسه من موضوعه وطريقة تناوله لهذا الموضوع . فاما أن يكون هذا التناول موضوعيافى أساسه، وعند ذاك يكون الشعر قصصيا، واما أن يكون ذاتيا فى أساسه وعند ذاك يكون الشعر غنائيا . وهذه المقدمة قد صارت من غير شك مبتذلة ، فكل من له صلة بالميدان الأدبى يعرف هذه الحقيقة ، ولا يكاد يكون هناك خلاف حولها . غير ان المشكلة تظهر فيما بعد عندما ندخل فى التفصيلات ، وحين تتشعب الانماط الشعرية فتلتقى حينا — وهى بغير شك لا بد أن تلتقى — وتفترق حينا — وهى كذلك لا بد أن تفترق . حينذاك يبدأ الخلط فى المفهومات ، الأمر الذى يفقد الأحكام المبنية عليها صلابتها وقيمتها .

وقد قلنا ان موقف الشاعر من الموضوع وطريقة تناوله هذا الموضوع لها قيمتها فى تحديد النمط الشعرى . فالشعر القصصى — ومثله الشعر الوصفى — يتناول الأشياء القائمة خارج شخص الشاعر ، والشعر الذى يتناول الاشياء كما تعيش فى نفس الشاعر ، أى الذى يقدم لنا تجربة هى — بصفة مبدئية — تجربة ذاتية ، هو الشعر الذى نسميه غنائيا . وطبيعى ان نلتفت هنا الى ان هذا الفصل بين الذات والموضوع ، وربما كان الادق ان نقول بين « الذاتى » و « الموضوعى » قد لا يصور

حقيقة قائمة ، أولا يصور الحقيقة كلها ، لأن أى عمل فنى من هذا النوع أو ذاك انما يتضمن قدرا من العنصرين الذاتى والموضوعى معا . وهذا فى الواقع صحيح ، لكنه لا يغير كثيرا من الأمر ، فالتجربة الذاتية تستمد ـ عادة ـ من «الموضوعى»، كما أن « الموضوعى » حين يتناوله الشاعر يكتسب شيئا من ذاتية هذا الشاعر ، ومع كل هذا لا يمكن أن يقال ان المنهجين متطابقان ، وانهما يوصلان آخر الأمر الى نفس النتيجة ، أى ان ما يبدعه الشاعر عن هذا الطريق وما يبدعه عن ذاك ينتهيان آخر الأمر لأن يكونا شيئا واحدا او نمطا واحدا . انهما لا يتفقان الا فى شىء واحد ، هو انهما « شعر » ، لكنهما يختلفان بعد ذلك فى نوعيتهما . والنوع الشعرى الوحيد الذى يجمع بين المنهجين فى التناول ، ويتساوى مقدار ما فيه من « الموضوعى » و « الذاتى » هو « الشعر المسرحى » . وكل من يرجع الى أصل نشأة هذا الشعر يعرف انه كان المحاولة التعبيرية التى اجتمع فيها العنصران الموضوعى (القصصى) والذاتى . فمن الملحمة أخذ الشاعر المسرحى عنصر القصة ، ومن الشعر الغنائى أخذ العنصر الذاتى . ومن ثم كان الشاعر المسرحى موضوعيا بمقدار ما هو ذاتى . وهو موضوعى من حيث ارتباطه بالقصة ، أى بالموضوع القائم ، وهو ذاتى من حيث تناوله لهذا الموضوع . ومن ثم لا نستطيع أن نطلق على الشعر المسرحى عبارة « الشعر القصصى » ، كما أننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نقول انه شعر غنائى .

ان « الشعر القصصى » أثر من آثار العصور القديمة ، أخذ يقل تدريجيا عبر العصور حتى أصبح نادرا فى العصر الحديث . ولا شك أن ظهور الرواية والقصة وكل الأنواع القصصية التى تستخدم النثر أسلوبا للتعبير ـ لما فى النثر من طواعية ومرونة وطبيعة تحليلية ـ كان له أثره فى اضمحلال الشعر القصصى فى القرون الأخيرة .

والشعر القصصى نفسه قد انقسم الى نمطين مختلفين ، النمط الأول هو « الملحمة » ، والنمط الثانى هو « القصة الشعبية Ballad » . أما الملحمة فقصيدة قصصية طويلة تتألف من عدة آلاف من الأبيات ، وهى تستغرق من الشاعر زمنا طويلا . وقد كانت فى بدايتها ترتبط الى حد كبير بالتاريخ . وقد ثبت من البحث أن « الياذة » هوميروس تتضمن كثيرا من الحقائق التاريخية الى جانب ما صورته من حياة الاغريق السياسية والاجتماعية ، هذا فضلا على المادة القديمة التى استغلها هوميروس فى هذه الملحمة . لكن الملحمة بعد ذلك فقدت صلتها بالتاريخ ، وصارت تدور حول فكرة أساسية يهدف الشاعر الى ابرازها . وقد أطلق على هذا النمط من الملحمة اسم « الملحمة الادبية » كملحمة « الفردوس المفقود » لملتن . وهذا الشعر الملحمى بنمطيه قد تلاشى فى العصر الحديث لأسباب ليس هنا مجال شرحها . وأما « البالاد » فقصة أقصر بكثير من قصة الملحمة ، بحيث يمكن حفظها وانشادها ، والغالب انها كانت فى البداية تغنى فلا يستغرق غناؤها أكثر من جلسة واحدة وان طالت . وقد كانت مادتها ترتبط بمغامرة او واقعة مفردة لها طابع شعبى . وأصل كلمة « بالاد » يوحى بارتباطها بالرقص ، وكأن قصيدة « البالاد » كانت تنشد أو تغنى مصحوبة بالرقص وعلى ايقاعه . واذا كانت الملحمة قد تلاشت فى العصر الحديث فان « البالاد » لا تزال شكلا أدبيا معروفا ، وان كانت فى شكلها الحديث قد تخلصت من ارتباطها القديم بالغناء والرقص ، وصارت تؤدى مهمة القصة القصيرة تقريبا حين تتناول موضوعا شعبيا ويتجه بها مؤلفها الى الشعب .

وحتى الآن لا نعرف فى تاريخ أدبنا شاعرا ملحميا(١) ، وان كنا نسمع انه على وشك الظهور. أما فيما يختص بالنمط الآخر ، أى شعر « البالاد » فيرى بعض دارسى الأدب العربى ان فى شعرنا القديم نماذج تمثل هذا النمط ، تتمثل فى قصائد بعض الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى وكذلك فى بعض قصائد الشاعر الاسلامى عمر بن أبى ربيعة . وهذا حكم من الأحكام التى تحتاج الى مراجعة . وسوف نعرض لقصيدة من هذه القصائد القصصية لنرى الى أى مدى يمكن أن تعد ممثلة لشعر البالاد. على ان أحدا لم يتحدث فيما يختص بشعرنا الحديث وشعرنا المعاصر عما اذا كان شعراؤنا قد اهتموا بهذا النمط الشعرى . وقد يمكن أن يقال ان بعض الشعراء المعاصرين قد كتبوا قصصا فى الاطار الشعرى (خالد الجرنوسى على سبيل المثال) لكن أيمكن أن يقال ان شعراءنا المحدثين أو المعاصرين

---

(١) لا أدرى ان كان من المناسب هنا الحديث عن «ملحمتى» الشاعرين احمد محرم وعامر بحيرى على أنهما ملحمتان بالمعنى الاصطلاحى .

قد كتبوا الشعر القصصى ؟ أما فيما يختص بالملحمة فالأمر يسير ، اذ ان القصائد التى تحمل عنوان « الملحمة » فى شعرنا الحديث لا يمكن ان تعد ملاحم، لا من النوع « الهوميرى » ولا من النوع « الملتنى » . وقبل كل ذلك فنحن لا نعيش الآن فى عصر الملاحم. وانقراض نوع ادبى لأن نوعا آخر اخذ مكانه شىء مألوف فى نظرية تطور الانواع الادبية . والعودة الى الملاحم يعنى العودة الى عصر الملاحم حيث يمكن أن يعيش الشاعر الملحمى . وهذا يتنافى وطبائع الأشياء .

ومعنى كل هذا أن الخلاف يمكن أن ينحصر فى النوع المسمى بالبالاد ، سواء فى شعرنا القديم وشعرنا المعاصر . هل كتب الشاعر القديم البالاد حقا ؛ وهل كتبها الشاعر المعاصر ؟ هذه هى القضية .

فيما يختص بالشعر القديم نستطيع ان نقف عند قصيدة الشاعر الاسلامى عمر بن ابى ربيعة التى مطلعها :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غد أم رائح فمهجر

ففى هذه القصيدة يحكى لنا الشاعر مغامرة من مغامراته استغرقت القصيدة كلها . وكل من يرجع الى هذه القصيدة يجد أن الشاعر قد استخدم على وجه التقريب كل العناصر القصصية التى نعرفها . لقد بدأ قصيدته بأن حدد المكان والزمان ثم صور المشهد ، ثم راح يشرح عواطفه وهواجسه قبل أن يقدم على المغامرة فى اطار ما نسميه الحوار الداخلى ، ثم تحرك بعد ذلك بالحدث ، واستغل عنصر المفاجأة، حتى اذا ما صار مع محبوبته وضمهما سقف واحد استغل الحوار فى رسم شخصية المحبوبة ، ثم عاد فقطع الحوار بالسرد والوصف حين بلغ الحوار بينهما حدا يحسن الوقوف عنده خشية الانسياق الى التبذل . ثم يصل الشاعر بالقصة الى مرحلة الأزمة حين يتكشف النهار وتأخذ الحركة فى الحى تدب ، ويكاد أمره يكشف . وهنا تظهر فى الصورة اختا محبوبته ــ وهما هنا بمثابة الشخصيات الجانبية فى القصة ــ وتساعدان على حل الازمة او ما يسمى فى الاصطلاح dénouement . حتى اذا ما نجح الحل مضى الشاعر ولا تزال آخر صورة لمحبوبته عالقة بنفسه .

هذه القصة شغلت القصيدة كلها . وكما رأينا تكاد كل عناصر القصة تتوافر فيها . أيمكننا لذلك أن نقول ان عمر بن أبى ربيعة قد كتب البالاد ؟ لا اظن ، فلا تزال قصيدة عمر هذه غنائية فى جوهرها . وكون القصة قد شغلت القصيدة من اولها الى آخرها لا يمكن أن يخدعنا عن طابعها الغنائى ، فهذه الظاهرة وحدها لا تكفى للحكم على القصيدة بأنها من النوع القصصى ، أى انها بالاد ، لأن خصائص القصيدة القصصية كامنة فى نوعية الشعر نفسه لا فى الاطار الخارجى للعمل الفنى . وهى تتحدد منذ البداية ــ كما قلنا فى مستهل هذا الحديث ــ بموقف الشاعر من موضوعه وطريقته فى تناول هذا الموضوع . وحين يستخدم الشاعر الغنائى عناصر القصة كلها فى قصيدته أو بعض هذه العناصر فان هذا لا يكفى لأن يخرج قصيدته من الاطار الغنائى الى الاطار القصصى .

ان ابرز مقوم للقصة الشعرية انها تبتعد ما أمكن عن النزعة الغنائية ، عن عواطف الشاعر الذاتية ، وأن تتبنى مقابل ذلك فكرة كلية تتحقق بتحقق القصيدة كلها ، تماما كما هو الشأن فى القصة القصيرة . وهى من حيث الشكل تستخدم كل العناصر القصصية ، من سرد وحوار ورسم للشخصيات والمواقف الخ .. وقد ظهرت محاولات من جانب الشعراء الجدد لكتابة هذا النمط من الشعر القصصى ، اعنى القصيدة القصصية . وهنا نكون قد وصلنا الى الشق الثانى من القضية ، وهو : الى اى حد يمكن أن تعد القصص الشعرية التى كتبها بعض الشعراء المعاصرين من نوع البالاد.

واحب أن اوضح حقيقة مهمة بهذا الشأن . فمن غير شك يصادف قارىء الشعر المعاصر من آن لآخر قصائد تنطوى على قصة ، أو قصائد تنطوى على أكثر من قصة ، أو تستعير من الاطار القصصى بعض عناصره . ولا يخطىء أحد حين يقرأ الشعر المعاصر فى أن يلمس هذه الظاهرة ، ظاهرة استعارة العناصر القصصية داخل الاطار الشعرى . وربما دفع الشعراء الى هذا الاتجاه رغبتهم فى أن يضعوا بين يدى القارىء تفصيلات التجربة الحية التى يعبرون فى القصيدة عنها حتى يضمنوا بذلك اكبر قدر ممكن من المشاركة الوجدانية بينهم وبين متلقى شعرهم . وربما كان هذا الاهتمام صدى للنقد الذى وجه ذات يوم الى الشعر العربى القديم من حيث انه يهتم بالتخليص والتجريد فيصل الشاعر فوراً الى الخلاصة او ما نسميه الحقيقة الشعرية ، ويستبقى لنفسه بعد ذلك كل التفصيلات الحية

للتجربة التى يعيشها . وكم من بيت من أبيات الشعر القديم يحجز وراءه فيضا من الوقائع الحيوية المؤثرة كان من الممكن ان تكسب هذا البيت أو ذاك مزيدا من القدرة على التأثير لو انها ظهرت . فمثلا بيت ابى تمام المشهور الذى يقول فيه :

لولا اشتعال النار فيما جاورت ... ما كان يعرف طيب عرف العود

هذا البيت هو فى الحقيقة خلاصة مركزة لتجربة لا ندرى الى أى مدى تمتد تفصيلاتها فى نفس الشاعر . لكنه آثر أن يحتجز كل هذه التفصيلات، التى هى فى الحقيقة لحظات خصبة معاشة من صميم الحياة ، وأن يطلع علينا بالحكم النهائى الذى يأتى عادة تتويجا للتجربة دون أن يتيح لنا فرصة معايشة التجربة نفسها . أقول انه ربما كان بسبب هذا النقد الذى تعرض له الشعر القديم أن حاول كثير من الشعراء المعاصرين ان يستدركوا هذا العيب القديم ، وان يتحولوا عن نزعة التجريد القديمة تلك الى التفصيل . ولا شك ان التفصيلات الحية من شأنها أن ترسب فى النفس الاحساس بعنصر الصدق الذى يأسر القارىء الى ما يقرأ ، كما انها تحدد ابعاد التجربة والرقعة التى تشغلها من الحياة . على ان هؤلاء الشعراء قد استخدموا بعض العناصر القصصية كيما يفيدوا منها بوصفها أدوات تعبيرية ، ولم يكونوا يقصدون فى البداية على الاطلاق ان يحكوا لنا قصة فى أسلوب شعرى بدلا من أسلوب النثر .

ومن هنا يمكننا ان نقول ان هذا النوع من القصائد الحديثة التى استغل فيها الشاعر بعض عناصر القصة هى قصائد لا تزال غنائية فى طابعها الأصيل وان تنوعت داخل الاطار الغنائى نفسه . فالشعراء لم يقصدوا بها أن يكتبوا قصة ، وانما كان هدفهم الأول ـ كما كان دائما من قبل ـ هو أن يكتبوا قصيدة غنائية ولكن فياضة بالعناصر الحية المؤثرة .

وهنا نعود الى عنوان المقال فنقول : ان المقصود بالقصة فى الشعر هو استخدام الشاعر الغنائى لبعض أدوات التعبير التى يستعيرها من فن آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصى . والقصة او القصص المستخدمة فى مثل هذه الحالة لا تعدو ان تكون تطويرا عصريا لما كان يسمى فى البلاغة القديمة بالتمثيل ، فقامت القصة لتؤدى فى القصيدة نفس الدور البلاغى الذى كان التمثيل يؤديه فى الشعر القديم .

لقد صار عنصر القصة فى القصيدة بمثابة « الصورة » ، لكن الفرق بينها وبين الصورة القديمة هو الفرق بين التمثيل فى الشعر القديم والقصة الحديثة . فالقصة اذن حين تستخدم فى القصيدة تستخدم على انها وسيلة تعبيرية بلاغية حديثة لا على انها قصة لها طرافتها واهميتها فى ذاتها . ومن أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة ، ولم يتورطوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل .

غير أن هذه البداية الطيبة قد جرت الى نتيجة كان من الممكن أن تكون طيبة كذلك لولا . . ولا أحب ان أضيف بعد « لولا » ما يسىء الى أحد ، كل ما فى الأمر أن القصيدة القصصية صارت تكتب الآن على انها نوع أدبى متميز . صارت القصيدة كلها تحكى قصة ، هى بطبيعة الحال قصة خيالية اكثر منها واقعية ، ولكن ليس هذا عيبها ، فطبيعى أن يعتمد الشاعر على عنصر الخيال ، وقد يبنى من تجربة خيالية عملا فنيا كاملا . لا اعتراض اذن على هذا ، وانما الاعتراض على أن الأداء نفسه قد صار غير مقنع . واذا انا بلورت هذه القضية قلت : انحن نقرأ فى القصيدة القصصية شعرا أم قصة ؟ ودون ان نبعد فى التفكير نرى أن التسمية نفسها تحمل الجواب عن هذا السؤال ، فبحكم انها قصيدة لا بد أن تكون شعرا ، وبحكم انها قصصية لا بد أن تنقل الينا قصة . فهى شعر وقصص فى آن واحد ، وبمقدار متساو .

ولعل هذا الوصف يبين لنا اى خطورة يمكن ان تكون لمثل هذا العمل الذى يجمع فى آن واحد وبنسبة متوازنة بين فنية الشعر وفنية القصة . لا بد ان يكون هذا النوع على قدر كبير من الصعوبة، ولا بد أن يتطلب شاعرا له اكثر من مقدرة الشاعر واكثر من مقدرة القصاص . لا بد أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن فى الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية . فليس يكفى اذن أن يحسن الشاعر نظم الكلام ، فينظم لنا قصة كان من الممكن أن يسردها علينا نثرا . وليس يكفى كذلك أن يتقن حبك القصة ثم يصوغها فى اى مستوى من مستويات التعبير . لا بد اذن أن يجعلنى الشاعر فى كل لحظة وفى كل كلمة احس

بالشعر وفى الوقت نفسه أحس بالقصة . واضافة الشعر الى القصة ليس مجرد زينة ، وليس مجرد اثبات للقدرة على نظم الكلام ، وانما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحى المؤثر ، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية . فهى بنية متفاعلة ، يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر ، وينعكس عليه فى الوقت نفسه .

لكن الشعراء وقد استخدموا العناصر القصصية فى البداية استخداما بلاغيا ناجحا اغرتهم الطريقة فانتقلوا — من حيث يدرون أو لا يدرون — الى كتابة القصة الشعرية التى تنتظم القصيدة من اولها الى آخرها . وعند ذاك صار من الصعب تقرير ما اذا كانت القصة المنظومة فى القصيدة مجرد وسيلة تعبيرية لا تقصد لذاتها وانما لايحاءاتها أم أنها قصة فى المقام الأول تتركز فيها أهميتها . وقد ظهر الخلاف على تقدير هذه المحاولة . وارجو أن يسمح لى بعرض طرف منه فى هذا المقال .

وقبل هذا احب ان أسجل ان القصائد التى كانت تستخدم القصة بوصفها مجرد اداة تعبيرية موحية ومؤثرة قد اكتسبت فى الاطار الشعرى ذاته مزيدا من الخصب والثراء ارتفع بها من الناحية التعبيرية على القصائد التى خلت من التفصيلات . اما تلك القصائد التى جعلت للقصة اهمية فى ذاتها فقد بين لنا الاستقراء انها هبطت من حيث هى « شعر » هبوطا لا مزيد عليه . لانها لم تصل الى أن تكون قصة قصيرة ناجحة كالقصص القصيرة الناجحة ، ولم تبلغ مستوى الشعر الذى يقوم فيه التعبير والشكل بدور اساسى . واذكر على سبيل المثال اننى قرات منذ شهرين فى مجلة « الأدب » قصيدة للشاعر احمد عبيدة بعنوان : « قصة الصياد » . والقصة تحكى عن خروج الصياد طلبا للرزق وقد ترك خلفه زوجه وأولاده الخمسة ينتظرون عودته وهم يتضورون جوعا وكلهم أمل فى أن يعود اليهم أبوهم بالطعام . لكن الصياد يلقى شباكه فتعود اليه بجثة نتنة تزكم ريحها انفه . ويعود الصياد الى أهله والكل معلق الأنفاس ، لكنه يقع بينهم لا يستطيع النطق ، ويكتفى بالاشارة الى حيث ترك الشباك . ويهرع الجميع الى الصيد الثمين الذى لم يستطع الأب حمله ، لكنهم بطبيعة الحال يصابون بخيبة الأمل عندما يرون الحقيقة .

هذه هى القصة . وقد تكون فكرتها طيبة ، ولست اذكر الآن اين اتيح لى قراءة نفس القصة فى عمل شعرى أجنبى ، لكن المهم ان التعبير الشعرى فى هذه القصيدة يتهاوى أمام جودة الفكرة فى القصة فاذا بالتوازن المنشود يختل ، واذا بنا نفقد العنصر المؤثر فى الشعر . ويكفى أن نقرأ مثلا من هذه القصيدة قول الشاعر :

الام تمصمص شفتيها
والطفل — شقيق الفجر — يمصمص حلمتها
وامتزج برنة اعوال :
« الشبكة .. أين أبى .. الشبكة »
« السمكة .. أين أبى .. السمكة »
« فالجوع يقطع أحشائى »
« يغلق وتحت عظام الجمجمة »
« شقوا الاسماك عسى نلقى »
« خاتم الملك الاعظم » .. الخ

فبمثل هذه الركاكة فى التعبير والسذاجة فى الرؤية وفى التصوير لا يمكن أن يتحقق عمل شعرى قصصى ناجح .

وقبل ذلك نشر الشاعر احمد عبد المعطى حجازى فى ديوانه « مدينة بلا قلب » قصيدتين احداهما تحمل عنوان «قصة الأميرة والفتى الذى يكلم المساء» والثانية عنوانها « مذبحة القلعة » . والقصيدتان — كما هو واضح من العنوان — تعلن كلتاهما عن أن ها هنا قصة شعرية . وأذكر اننا يوم ناقشنا هذا الديوان فى البرنامج الثانى ، الدكتور لويس عوض وانا ، اختلفنا حول تسمية هاتين القصيدتين . ونحن لم نختلف على التسمية من حيث هى ، ولكن على النمط الشعرى الذى تمثله هاتان القصيدتان . وكان الدكتور لويس عوض يرى أنهما تمثلان شعر البلاد ، وكنت — وما زلت — اخالفه فى ذلك . فانا ارى فى ادراجهما فى هذا الباب نوعا من التسرع فى الحكم ، وربما كان تحت تأثير الاعجاب بالشاعر ، وربما كان رغبة خفية طيبة فى نفس الناقد لأن يجد فى شعرنا المعاصر من الأنماط الشعرية ما يفتقده فى الشعر القديم . وايا ما كان السبب فالراى عندى ان الشاعر ، بخاصة فى قصيدته « قصة الأميرة .. الخ » لم يكن يهدف الى كتابة قصة شعرية على الاطلاق . وهذا يتضح لنا بناء على المبدأ الأول الذى يحدد لنا نوعية الشعر الذى أمامنا ، وهو اعتبار الموضوع وطريقة التناول .

ولا أحب أن أجور على موضوع القصيدة بشرحه ، ولكن اذا سمح لى بذلك فالقصيدة تشرح زيف العاطفة المصطنعة من جانب الاميرة ازاء العاديين من أبنـاء الشعب الكادح . حتى اذا ما وضعت هذه العاطفة على المحك بان زيفها . أما الفتى الذى يكلم المساء ، والذى لقى العطف منها أولا والتنكر ثانيا فهو ــ كما يقول الشاعر :

أنا وأنت ، والذين يحفرون تحت حائط سميك
لتصبح الحياة عش حب
به رغيف واحد وطفلة ضحوك .

والقصيدة بهذه المثابة تجربة خيالية صادرة عن موقف الشاعر الفكرى الخاص ، ملونة بمشاعـره وعواطفه . وهذا الوصف وحده يخرج القصيدة من باب الشعر القصصى ليضعها فى اطارها الطبيعى، الاطار الغنائى . وأما من حيث الاطار فلعل العناصر القصصية المستغلة فى القصيدة لا تبلغ من الاكتمال ما بلغته فى قصيدة عمر بن ربيعـة التى سبقت الاشارة اليها ، والتى لا تزال قصيدة غنائية فى جوهرها . واعتقد اننا نحسن فهم هذه القصيدة لو اننا تعاملنا معها لا على أنها بالاد ، ولا على انها من الشعر القصصى أصلا ، وانما على أنها قصيدة غنائية . وعند ذلك يكون وضع القصة ودورهـا فى القصيدة هو وضع « الصورة » الفنيـة التفصيلية ودورها حين تستخـدم فى الشعر بوصفها « بلاغة » جديدة . أما القصيدة الأخرى « مذبحة القلعة » فصحيح أن القصة تستغرقها من أولها الى آخرها ، وصحيح أنها تستغل عنصر السرد القصصى ، وربما كان كذلك فى نية الشاعر منـذ البداية أن يكتب قصة شعرية حين فكر فى كتابتها . ولكن المؤكد أنها دون السابقة بكثير من حيث قـوة التعبير ، وهى وان علت على « قصة الصياد » التى سبق أن تعرضنا لها الا أنها تحمل العيب الأساسى، وهو التضحية بالشعر فى سبيل القصـة . فهى لا تزال بمنأى عن الشعر القصصى بعامة ، وعـن البالاد بخاصة ، لما مضى ، ولاعتبارات اخرى أحدد منها :

اولا : انها تفتقد العنصر الموضوعى ، فلا يزال الدافع الذاتى وراءها واضحا .

ثانيا : أنها لا تقوى على القيام بدور شعبى وان كان موضوعها يمكن ان يعد شعبيا ، أو يصنع منه موضوع شعبى . واقرب منها الى تحقيق هـذا الهدف الحكايات الشعبية التى ينشدهـا المغنون الشعبيون .

ثالثا : أنها لا تقوى على القيام بدور شعبى وان العناصر القصصية الا عنصر السرد ، وينقصهـا أساسا البناء القصصى .

وهكذا يتضح لنا أن استخدام القصة فى الشعر يعنى شيئا آخر يختلف اختلافا كليـا عن الشعر القصصى وعن القصة الشعرية . فالشعر القصصى نوع عام يندرج تحته أنواع مختلفة منها القصـة الشعرية . أما القصة فى الشعر فوسيلة بلاغيـة حديثة يستخدمها الشاعر الغنائى لاكساب شعره مزيدا من قوة التعبير ، ولتقديم صورة تفصيلية لمشاعره بدلا من العبارة الملخصة والتمثيل المركز .



من روائع الفن المصري :

أبو الهول العظيم

بقلم : الدكتور محمد أنور شكري

مضت قرون وأجيـــال وهو رابض على حـــافة الصحراء الغربية غير بعيد من هرم الجيزة الأكبر ، يرنو بناظريه عبرالوادى الخصيب الى الشرق البعيد، حيث تشرق الشمس كل صباح .

وقامت ممـــالك وشعوب ، وازدهرت حضارات ، واندثرت معالم ، وهو فى مكانه صـامت ساكن ، لا تزهيه مواكب الأيام ان أقبلت ، ولا تحـــركه احداث الزمان ان ألمت .

غاب عن الأفهـــام أصله ، وهال بحجمه كل من رآه ، وراع بسـماته الأنظار والقـــلوب ، فوقع فى الخيال ان له بالاله الشمس صلة ، فهو حرماخس ، شمس المشرق ، وخبرى ، شمس الصباح ، وأتوم ، شمس المغيب ، بل هو خبرى رع أتوم ، أى الشمس فى مظـاهرها المختلفـة ، فى الصباح والظهيـــرة والأصيل . ولعله يرجع الى ذلك أن أخناتون لم يصبه بسوء ، وهو الـذى أتلف صور الآلهة وتماثيلها من أجل معبوده ، الأوحد ، أتون .

وراح الملوك يعبدونه ويطلبون رضاه ، ويقيمون النصـب بين يديه أو بجواره ، وكان منهم أمنحوتب الثانى ، وتحوتمس الـــرابع ، وتوت عنخ آمون ، وسيتى الأول ، ورمسيس الثانى . وذاع اســـمه فهرع اليه الناس يحجون اليه أفـــرادا وجماعات ، يدعونه ويبتهلون اليه ، ويقيمون فى حرمه النصـب ينقشون عليها صورته ومن ورائها فى بعض الأحيان هرمان ، ومن دونها صورهم ، ويقربون له التقدمات حتى نهاية الوثنية فى القرن الرابع بعد الميلاد .

وزاد مع الأيام خفاؤه ، فذكـر بلينى فى القرن الأول الميلادى أنه يحتوى على قبـر الملك حرماخس . وذكر المقريزى عن القضاعى أنه يقال عنه انه « طلسم للرمل لئلا يغلب على ابليز الجيـــزة » وذهب بعض الباحثين الى أنــه أسبق من الأهرام ، وأنه أقدم ما ابتدعته يد انسان ، ومنهم من ظن أنه من عمل الأسرة الثانية عشرة فى الدولة الوسطى ، ومنهم من رأى فى وجهه ملامح زنجية ، ومنهم من نسبه الى الملك خوفو . وأخيرا يكاد يستقر الرأى على أن الوجه وان كان قد تلف الى حد كبير الا أنه لا يزال ينم عن ملامح الملك خفرع كما تدل عليها تماثيله ، وأنه يقوم كحارس معبديه وهرمهمن كل شر ، أو يحرس جبانة الجيزة بأكملها .

وقـــد كان ولا يزال يثير الدهش والاعجـاب ، وما انفك يعتبر رمزا للقوة مقرونة بالذكاء ، ورمزا للصمت والغموض ، حتى ان اسمه فى معظم اللغات يكنى عن الخفاء والالغاز ، وقد قال الشاعر شوقى يخاطبه :

ابو الهول يرنو نحو الشرق البعيد

أبا الهول ما أنت فى المعضـــلات
لقـد ضلت السـبل فيك الفكر

وسرك فى حجبـه . . . كلمـا
أطلت عليه السـنون اسـتتر

بيد أنه فى أصله لم يكن غير صخرة كبيرة شاخصة من حجر جيرى تخلفت من قطع الأحجار من حولها لهرم خوفو ، فنحتها مثال مبدع فى هيئة أسد ضخم قوى برأس ملك يزين جبهته الصل وعلى رأسه العصابة الملكية .

ولكن لماذا كان الجمع فى صورة واحدة بين طبيعتين مختلفتين ، أى بين الانسان والحيوان ؟

لقد كانت شطئان النيل فى مصر فيما قبل عهد الأسرات وفى عهد الفراعنة تزخر بأحراج البردى ، تعيش فيها التماسيح وأفراس النهر ، وكان النبت والعشب يزهوان فى وديان الصحارى ، حيث كانت تعيش الظباء ، والغزلان والثيران الوحشية والأسود . وقد سجل المصريون منذ عصور ماقبل الأسرات من المناظر مايمثل حياة الحيوان فى بعض هذه الوديان وفيها الأسود تعدو على بعض الحيوانات الوادعة ، ومنها كذلك ما يمثل صيد الأسود ، ونقل بعضها فى أقفاص لترويضها أو وضعها فى بعض الحدائق . وقد ذكر تحوتمس الرابع أنه كان يصيد الأسود فى صحراء الجيزة ، وخلد أمنحوتب الثالث أنه اصطاد فى السنوات العشرة الأولى من حكمه مائة أسد واثنين . ومن صور توت عنخ آمون ما يمثله فى مركبته وهو يرمى جماعة من الأسود بوابل من السهام ، فمنها ما يقفز الى أعلى من شدة مايجد من ألم ، ومنها مايهوى خائر القوى على الأرض ، ومنها ما يتسلل يرجو الفرار .

وما من ريب فى أن المصريين منذ أن أخذوا يفلحون الأرض ويربون الماشية ويقيمون القرى والمدن قد لاقوا عنتا كثيرا من الأسود ، تدل على ذلك التمائم فى شكل أسود ، كان حاملوها يرجون أن تدفع عنهم شر ماتمثله ، كماتدل عليه أيضا الهياكل والمعابد التىأنشأوها لها فىبعض أنحاءالبلاد وخاصة عند مداخل الوديان ، حيث كان الصيادون ورجال القوافل يتعبدونها ، ويطلبون رضاها ، قبل أن يجوبوا مناطق نفوذها . ومن الأساطير المصرية ما يصور ضراوة أنثى الأسد وترويضها حتى سكنت وحشيتها .

والأسد عند معظم الشعوب ملك الحيوانات وأعظمها قوة . ومن النقوش منذ ماقبل الأسرات فى مصر ما يصور الملك فى صورة أسد فى ساحة الوغى يفتك بالأعداء أو يهدم الحصون والقلاع أو وهو يطأ خصومه . وقد وصف المصريون الملك تحوتمس الثالث بأنه « أسد الحكام » وأمنحوتب الثالث بأنه « أسد الملوك » ورمسيس الثانى بأنه « أسد وحشى النظرة » . ومن الملوك فى الدولة الحديثة من كان يصاحبه فى حروبه أسد مروض ، يلقى الرعب فى أعدائه . وكان من الأوسمة فى مصر القديمة وسام فى شكل أسد يعنى أن حامله حارب بشجاعة ، ولعله كان أرفع أوسمة البطولة .

وهكذا كان الأسد يعيش فى أكناف وادى النيل ، ولم ينقرض أو ينسحب منها الى الجنوب الا فى العصور المتأخرة ، وكان ملوك مصر يمثلون فى صورته ويشبهون به فى نعوتهم وصفاتهم .

ومن تماثيل الأسد فى أواخر ماقبل الأسرات وبداية الأسرات مايمثله فىصورةوحشية ، فاغرافاه وذيلهعلىظهره فىوضع غيرطبيعى ، يكنى عنانتصابه أو تحريكه وقت الغضب ، بيد أن حرص الفنان على سلامة أجزاء التمثال دعاه الى تمثيله فى هذا الوضع . وسواء كان تمثيل الأسد فىحالته الضارية ينم عن بداوة ماقبل الأسرات أو ان الفنان المصرى قلد صورة الأسد فى بلاد العراق القديمة ، فقد دأب الفنانون المصريون منذ فجر التاريخ على تمثيل الأسد هادئا رصينا ، وفى صورة جليلة لاينم مظهره فيها عن ضراوة أو وحشية ، ولم يفقده هذا شيئا من قوته الكامنة .

وفى بداية الأسرات انتهى المصريون الى تمثيل معبوداتهم الحيوانية فى صورة انسانية ، تحمل على رأسها أو فى احدى يديها من الشارات والرموز مايدل عليها ، أو فى شكل يجمع بين جسم انسان ورأس الحيوان المعبود .

ومما يتسق وذلك أنيرقوا بالملك المؤله من تمثيله فى شكل أسد ، أى فى صورة حيوانية محضة ، الى صورة تجمع بين الانسان والحيوان . ولما كان الرأس هو أهم ما كان يهتم به المثال فى تماثيل

الانسان ، اذ فيه تتجلى معالم صاحبه الجوهرية ، فقد كان من الطبيعي أن يستبدل المثال برأس الأسد رأس الملك ، فنشأت عن ذلك صورة مايعرف بأبي الهول ٠

واذا كان تمثيل الملك بجسم أسد ورأس انسان يخالف صور الآلهة التي تمثلهم بأجسام آدمية ورءوس حيوانية ،فقدكان ذلك أمرا لامحيص عنه اقتضاه اختلاف طبيعة كل منهم ٠

ومهما يكن من أمر فما ينبغي أن ننسى أن صورة أبي الهول هي صورة ملك مؤله مستأسد ، وأنها من ابتداع المصريين منذ أوائل الدولة القديمة على الأقل ، وقد ظلت من الأشكال الهامة التي يمثل فيها الملك حتى العهد المتأخر من تاريخ مصر القديم ، بل لقد ظلت الصورة الشريفة التي تمثل جلال الملك وقوته وعظمته ٠ وهاهم ملوك الدولة الوسطى قد اصطنعوا جميعا من الحجر الصلد تماثيل لهم تمثلهم في صورة أبي الهول ، حتى ليعتبر زمنهم العصر الذهبي لهذا النوع من التماثيل ٠ وفي الدولة الحديثة أقامت الملكة حاتشبسوت على جانبي الطريق المؤدي الى معبدها الجنازي في البر الغربي من الاقصر تماثيل كبيرة تمثلها في هيئة أبي الهول ٠

ولم يلتزم المثال المصري في مختلف عصوره صورة واحدة لأبي الهول ، وانما كانت تختلف في بعض تفاصيلها من وقت الى آخر وليس يبعد أن يكون الاغريق قد استوحوا فكرة أبي الهول في أساطيرهم من مصر مباشرة أو منها عن طريق سوريا ، بيد أنهم تصوروه على نحو يختلف في صفاته عن أبي الهول المصري ، اذ له رأس امرأة وصدرها وجسم لبؤة ، وقد كان مصدر رعب وفزع اذ كان يعرض أحاجيه على المارة ، ويلتهم من لا يستطيع تفسيرها ٠

وتمثال أبي الهول في الجيزة هو أقدم تمثال ضخم في العالم ، وأعظم التماثيل من نوعه وأضخمها أثرا في النفس ، وقد ذكر عنه بليني أنه أحرى بالاعجاب من الأهرام ٠ ويبلغ ارتفاعه من مسطح قاعدته حتى قمة رأسه ٢٠ مترا ، وطوله ثلاثة وسبعون مترا ونصف ، وعرض وجهه اربعة أمتار ونصف ، وفمه متران وثلث ، وقد قيل ان الانسان ليمكنه أن يمشي على شفته السفلى ٠ ويتسق حجمه مع الأهرام من خلفه أتم اتساق ، ويعد أحد أعمال النحت المصرية الجليلة ، وهو برهان قائم على أنه غدت للمثال المصري في الأسرة الرابعة كفاءة ممتازة في نحت التماثيل الضخمة تناظر ما أصبح للبناء من مهارة فائقة في اقامة المنشآت العظيمة ٠ وكان مغشى بطبقة من الجص مطلية بلون أحمر تزيد في حيويته، ولاتزال آثار اللون ترى على وجهه ٠ وقدأبدع المثال تمثيل ملامح الوجه ، حتى انه ليتمثل فيها الجلال والعظمة أقوى ما يكونان ، وأحكم الصلة بين رأس الانسان وجسم الحيوان في براعة ولباقة ، حتى ليخيل للرائي أنه أمام كائن مكتمل الخصائص أهل لأن تدب فيه الحياة ٠

وفي تاريخ هذا الأثر العظيم كفاح متواصل ضد رمال الصحراء فقد غطته عدة مرات ، ولكنها كانت تزال عنه بعد فترات طويلة أو قصيرة ٠

وأقدم مايعرف من ذلك ما سجله تحوتمس الرابع على نصب كبير من حجر الجرانيت الوردي أقامه بين يديه ، ويبدو منه أنه كان ، وهو أمير يصطاد السباع وغيرها في صحراء الجيزة ، وأنه في ظهيرة ذات يوم جلس يستريح في ظل أبي الهول فأخذته سنة من نوم ، رأى فيها أبا الهول يحدثه بذات فمه ويعده بالملك وتاجي مصر ثم يطلب اليه أن يزيل عنه الرمال التي أخفت أعضاءه ٠ واستيقظ الأمير ووعى ما قاله له أبو الهول ، على أن مايقرب من نصف النص ضاع لتلف الجزء الأسفل من الحجر ، ومع ذلك يبدو أن تحوتمس قد عمل على ازالة الرمال عنه حتى استطاع اقامة هذا النصب في مكانه ٠

وتكسو بعض أجزاء أبي الهول أحجار صغيرة منحوتة وخاصة في صدره وذراعيه وفخذيه ، وليس يعرف على وجه التحقيق تاريخ ترميم هذه الأجزاء ، على أنه ربما كان أثناء نحت التمثال ، وربما في العهد الصاوي أو العهد البطلمي الروماني ٠ ومن الغريب أن هيرودوت وغيره من المؤرخين الاغريق لم يذكروا شيئا عنه مما دعا الى الظن بأن الرمال غطته مرة أخرى ، ولكن من غير المحتمل أن تكون قد أخفته بأكمله ٠ على أية حال لقد أزيحت الرمال من حوله في العهد الروماني ٠ وأقيم مذبح بين يديه ، وكان يؤمه الزوار يلهون ويطعمون بجواره أكثر الليل أو طوله ، يغنون ويعزفون على الناي ، ومنهم من سجل اعجابه وتقديسه لأبي الهول في أبيات من الشعر

كتبها على بعض أجزاء التمثال أو على حجارة رقيقة خلفها بجانبه .

وأخذت الرمال تغمره من جديد حتى لم يبق ظاهرا منه فوق الأرض غير رأسه وعنقه . وقد وصفهما الأديب العربى عبد اللطيف البغدادى فى بداية القرن الثالث‌عشر الميلادى‌بأنهما فى غاية العظم وان فى الوجه « حمرة ودهان يلمع عليه رونق الطراوة ، وهو حسن الصورة مقبولها عليه مسحة بهاء وجمال كأنه يضحك تبسما » . وقد سئل عن أعجب ما رأى فقال : « تناسب وجه أبى الهول ، فان أعضاء وجهه كالأنف والعين والأذن‌متناسبة كما تصنع الطبيعة الصور متناسبة..والعجب من‌مصوره كيف قد درى أن يحفظ نظام التناسب فى الأعضاء مع عظمها وأنه ليس فى أعمال الطبيعة مايحاكيه » .

منذ القرن الماضى أزيلت الرمال عنه بضع مرات، وكان ماسبرو أحد الذين باشروا ذلك فأشيع عنه أنه يبحث عن كأس سليمان المصنوع من حجر الظفر ، والذى يدور فيه الماء اذا صب فيه ، فاذا دار الى يمين كان ذلك فألا حسنا ، أما اذا دار الى يسار كان نذير شر .

وقد أثرت فى أبى الهول عوامل التعرية والرياح الحاملة للرمال وخاصة فى رقبته ، وسقطت لحيته ورأس الصل الذى يزين جبينه . وذكر المقريزى أنه كان فى زمنه متصوف « يعرف بالشيخ محمد صائم الدهر .. قام .. بتغيير أشياء من المنكر وصار الى الأهرام وشوه وجه أبى الهول وشعثه فهو على ذلك الى اليوم ، ومن حينئذ غلب الرمل على أراض‌كثيرة من الجيزة ، وأهل تلك النواحى يرون أن سبب غلبة الرمل على الأراضى فساد وجه أبى‌الهول ولله عاقبة الأمور » وجاء عن ابن عبد السلام أن بعض الصوفية ذهب الى أبى الهول « وأفسد صورته وجدع أنفه وقطع أذنيه وشوه به فعقب ذلك طرقة الافرنج الاسكندرية وفعلوا بها مافعلوا فالله تعالى يجعل العاقبة الى خير » . ويقال ان مما أتلف الوجه أيضا أن المماليك كانوا يتخذونه هدفا لقذائفهم .

ومهما يكن من أمر فقد مضى على أبى الهول أكثر من ستة وأربعين قرنا وهو شامخ برأسه فى عظمة وجلال . تمضى من دونه مواكب الزمن وهو شاخص ساكن كأن شيئا من أحداث العالم ووقائع الأيام لا يعنيه .. وهو وان كان قد أفضى ببعض مكنون سره فلا يزال يقصده الزوار من كل حدب يجتلون فيه معانى القوة والجلال ، ويستلهمونه أحاديث الزمن ويستمعون فيه الى أصداء الماضى وأجراسه .





بلزاك والبرجوازية



بقلم : محمد مفيد الشوباشي

ظل بلزاك ، حتى الثلاثين ، رجلا لا يتميز عن سائر الناس الا بآثار قلمه . ولكنه باغت الناس ، لدى بلوغه تلك السن،بدعوى أنه يتميز عنهم بميزة اخرى .. انه من النبلاء ! .. من ذوى الألقاب !! فهو ليس « أونوريه بلزاك » فحسب ، ولكنه « أونوريه دى بلزاك » . فقد ورث لقبه هذا عن جده الأعلى ، رب أسرة « بلزاك ديترانج » !!

وقابل الناس هذا الادعاء بين مصدق ومكذب . وراح المتشككون يتحرون مبلغ صدقه بين طيات الدفاتر والسجلات الرسمية ، وبرغم قيام الأدلة على كذبه فقد ظل اللقب ملتصقا باسم بلزاك الى اليوم

وحير هذا الادعاء بعض النقاد الذين أرادوا تفسير اعمال بلزاك على أساس تأثره بالبيئة والوراثة . فاذا الذين صدقوه منهم يخالون أن انتماء بلزاك الى أسرة نبيلة هو الذى يفسر حملته القاسية على الطبقة البورجوازية ، وتشهيره المتطرف بمساوئها . واذا الآخرون الذين كذبوه ينسبون منحاه الأدبى الى ما عاناه فى حياته من عنت أسرته والبيئة التى عاش بين ظهرانيها .

ومما حير النقاد ايضا أن قصص بلزاك لم تعبر كذلك عن عقيدته السياسية والدينية ، فقد اكد ذات مرة أنه ..

« .. يكتب فى سبيل حقيقتين أبديتين هما المسيحية والملكية » .

وعلق الناقد الفرنسى « جون فريفيل » على ذلك بقوله :

« شيد بلزاك صرحه الأدبى الضخم خارج دائرة معتقداته السياسية والدينية ، بل جاء هذا الصرح نقيضا لها . واذا هو ينحاز الى الكتاب الواقعيين فى حين انه أراد أن يقف الى جانب زميليه « بوسويه » و « برنال » . واذا الدافع عن العرش والكنيسة يكيل لهما الاتهام برغم ارادته . كان يريد

لبلده نظاما ثابتا لا يتغير فاذا هو يصور تطور المجتمع وتغيره الذى لا ينقطع ، واذا قصصه تدحض نظريته ، واذا عبقريته تفند مبادئه . واذا بلزاك الراصد فى صدق لما حوله يقوض بلزاك المواطن . واذا الفاحص المحلل يناقض فيلسوف الاوهام ، ونبى التقاليد العتيقة .. »

ولكن من يدرس عصر بلزاك ومجتمعه والظروف التى احاطت بطفولته وصباه يدرك ان هذا الكاتب العبقرى لم يبدع ما ابدعه من آيات فنية ، ولم يحقق ما حققه من مجد أدبى ، الا بعد أن جعل من حياته وبيئته ومجتمعه موردا لتغذية قصصه بالافكار والمشاعر المتولدة — على الأغلب — من تجاربه الخاصة . لقد ذلل كل عقبة ، وكل تناقض حال دون توثيق الصلة بين واقعه وانتاجه الادبى ، فانعكست الحياة الحقيقية فى ذلك الانتاج واضحة المعالم والأهداف ، زاخرة بمختلف الاهواء والأغراض ، مبراة من كل صنعة وافتعال . ومن حسن حظه أن الحياة فى عصره نشطت على نحو فريد فى التاريخ .. انها كانت حياة العصامية فى أوجها ، اذ استطاع رجل مثل نابليون أن يصعد من سفح الجبل الى قمته . استطاع أن يقهر أقوى الدول ، ويحطم أضخم التيجان ، ويبسط سلطانه على أرقى دول زمانه حضارة . فلا عجب أن يجمح الخيال بعقول الفتيان ، وأن يحلم كل منهم بأن يصبح نابليون آخر ، وهل كان بلزاك ليشذ عنهم فى ذلك وهو اكبر منهم همة ، وامضى عزيمة ؟ لقد شاركهم فى احلامهم ، ولكنه اختلف عنهم فى تصميمه على تحويل حلمه الى حقيقة ، ومضيه فى العمل على تحقيق هدفه ، واهتدائه ، الى طريق الوصول اليه ، مستعينا على ذلك بموهبة اصيلة ، وبصيرة نفاذة ، وقدرة خارقة ، وعزيمة لا تفل .

كانت القصص والمسرحيات الفرنسية الكلاسيكية تعنى فى كثير من الأحيان بنقد المجتمع ، وكشف عيوبه بتجسيدها فى نماذج بشرية . ولكن ظهور المطابع ، وتمكنها من اصدار الكتب « بالجملة » ، أغرى الكتاب بتأليف قصص تعتمد على التشويق لجذب اكبر عدد من قراء الطبقة المتوسطة الذين كان عددهم ينمو وتتذاك بنمائها ، والذين تطلبوا من القصص أن تهز مشاعرهم ، وتبهر عقولهم ، قبل أن يتطلبوا منها تهذيب المشاعر ، وتثقيف العقول . ومن ثم ادار أولئك المؤلفون ظهورهم للواقع الذى راوه رتيب الأحداث ، خاليا من كل ما يشوق ويثير . واتجهوا الى التاريخ يبحثون فى أغواره عن مغامرات الملوك والأمراء ، ويصورونها تصويرا يلعب الخيال دورا خطيرا فى تمويه حقيقتها وتشويهها . واذا كان نابليون قد أغنى الناس مدة عن المغامرات القصصية بمغامراته شبه الخيالية ، فقد اصبح أولئك الناس بعد سقوطه وتواريه عن ميدان البطولة اكثر تعطشا الى خوارق الأعمال ، واشد التماسا لها فى ميدان القصص الخيالية ... وفى هذه الأثناء ظهر بلزاك فى ذلك الميدان ، وكان بعد فى شرخ صباه .

كان محتاجا الى الكسب ليقيم اوده ، وأبى الا ان يتخذ من الكتابة مهنة . وصور له طيش الصبا انه يستطيع نظم دراما مسرحية يزاحم بها سوفوكل وشيكسبير على عرش الخلود الأدبى . لقد اراد فى مطلع عهده بالكتابة أن يبتدع الآية الأدبية الكلاسيكية التى تحقق له المجد الأدبى لأول وهلة ، وحسب الأمر لا يحتاج الا الى ارادة وموهبة ، ولم يحسب حساب الخبرة التى خذلته ، وجعلت الاخفاق مصير عمله الأدبى الأول .

لم يحمله ذلك الاخفاق المرير على هجر القلم — وصدمة الاخفاق الأولى أمر ما يعانيه الشباب — ولكنه مع ذلك لم يصمد فى الطريق الذى رسمه لنفسه . فقد اضطرته الحاجة الى الكسب أن يجارى تيار عصره ، ويلتمس المال من أقرب الموارد ، ولو الى حين ، فانهمك فى كتابة تلك القصص التى تموه أحداث التاريخ ، وتقلبها الى قصص تثير الدهشة والتشوف ..

استطاع بتقديم مثل هذه القصص الصبيانية الى الناشرين أن يحصل على ربح لا يحصل مؤلفو القصص الجادة على بعضه . ولكن ضميره الأدبى لم يرتح الى ذلك ، وجعله يعانى فقرا نفسيا انكى مما كان يعانيه من فقر مادى .

هاله ان ينحدر الى ذلك الدرك من مهاوى الادب الرخيص ، وينحرف عن أوج الأدب الكلاسيكى الذى لم يمتشق القلم الا ليضيف الى تراثه آيات جديدة . ولعل ذلك هو الذى دفعه الى توظيف ما حققته قصصه المبتذلة من مكسب فى طباعة مؤلفات راسين وكورنى وموليير ، تعويضا عما ارتكبه

من اثم فى حق الأدب . ولكنه أخفق فى قيامه بذلك المشروع المفيد ، وخسر فيه ما كسبه فى ميدان الأدب الرخيص .

بيد أن عزيمته الماضية أبت أن تسلم بالهزيمة ، ودفعته الى محاولة مداواة اخفاقه بتحقيق مشروع جديد يعوض خسارته . ولكنه لم يصب من وراء ذلك الا خسارة أفدح .

خسر ما كان يملك من مال ، ولكنه ظفر فى نظير ذلك بمكسب اسمى من المال . ظفر بالخبرة والتجربة اللتين مكنتاه بعد ذلك من كتابة روائع قصصه العالمية . لقد نزل الى ميدان الأعمال ، واضطلع بحرفة الطباعة والنشر وليس له خبرة بهما ، فتصيده السماسرة وتجار الورق ، وبائعو الكتب . وانقضوا عليه فنهشوه نهشا . ولم يكتفوا بتجريده من كل « سنتيم » يملكه . ولكنهم ما زالوا يمنونه باقبال الحظ بعد ادباره ، ويدفعونه الى الاستدانة ، ولم يتركوه الا وهو غارق فى الديون الى ذقنه .

خاض معترك الحياة ، واطلع فيه على أعاجيب لم يطلع على مثلها فى أعجب القصص الخيالية . خاض بنفسه ذلك المعترك ، واكتوى بناره ، ووقع فى حبائل صائدى المال الذين ابتدعوا من الحيل والمكائد ، فى قيامهم بمغامراتهم ، ما يذهل الشياطين انفسهم ! .. فلماذا يستعين بالخيال ليبتدع الغرائب فى قصصه وهو يرى فى عالم الواقع ما هو اغرب واعجب ! وتجلت له الحقيقة الكبرى على حين فجأة . تجلت له اهمية تصوير الواقع وفائدته .. انه يستطيع تحقيق هدفه من طرفيه .. يستطيع ان يكتب قصصا واقعية لها أكبر قيمة فيحقق المجد الأدبى الذى يتوق اليه ، والكسب المادى الذى يوفر له حياة رغدة كريمة .

اعتاض عن أبطاله الوهميين برجال المال والأعمال من تجار وسماسرة ومضاربين وموثقين ومحامين ومقاولين وما اليهم . ولم يعد أولئك الرجال فى قصصه الاعيب فى أيدى المصادفات والأقدار ، ولكن آدميين تؤثر فيهم بيئتهم وحرفهم ، ويؤثرون فيها وهو لم يهتم بتصوير خوالجهم وأفكارهم فى أوقات العزلة والفراغ ، ولكنه صورها وهم مرتبطون بمجتمعهم مندفعون فى تياره المتضارب . واستطاع بذلك ان يحقق فتحا جديدا فى عالم القصة الواقعية .

صور مجتمعه على حقيقته مستعينا على ذلك بنظر الفنان الثاقب ، وبصيرته النفاذة ، وحرصه على صدق التصوير دون أن يسمح لخوالجه ومعتقداته ان تفسد ذلك الصدق ، وتموه الحقيقة وهو لم يلجأ الى تبرير عيوب مجتمعه دفاعا عن النظام الذى نشأت هذه العيوب فى ظله ، ولكنه راح ينقب عن أسبابها الرئيسية ويفضحها فى سبيل الصدق لا فى سبيل ميوله واهوائه .

قال احد النقاد الفرنسيين فى ذلك :

« كان قلب بلزاك وعقله واحساسه الشريف النزيه فى ثورة على نظام عصره . ففى قصته « الاحلام الضائعة » يصيح فوتران « الذهب ! .. نعم ، الذهب هو دينكم وعقيدتكم الدستورية . » وهو لم يكد يبدأ كتابة قصته « الكوميديا الانسانية » حتى شغلت المشكلة الاجتماعية باله فطفق يعرضها فى أسلوب ثورى نقتبس منه قوله : « كيف يحرم غارس الحبوب ومنبتها وحاصدها ثمرة كده فيأكل أقلمما يأكلغيره ؟ ان هذا سر دون شك ، ولكن لا يصعب كشفه . » ولم يغب عنه ان نظام الحكم فى عصره يضحى بثلاثين مليونا من الانفس فى سبيل خمسمائة أسرة نبيلة . وأن « ديموقراطية » الاغنياء تستهلك الضعفاء . وأن الرأسمالية الاستغلالية تجرد الانسان من ايمانه بالشرف والقيم الانسانية » وهو يقول كذلك انه يشم رائحة الرمم تنبعث حوله من المجتمع المشرف على السقوط ، ويرى ان شبح الاشتراكية يصعد فى الافق ، وان حق العيش بلا عمل امتياز لا مبرر له ، والمستهلك الذى لا ينتج مغتصب لحق غيره . » .

واذا كان بلزاك قد عبر فى قصصه عن بعض معتقدات وآراء تناقض آراءه ومعتقداته ، فانه فى ابداء تقززه من بورجوازية عصره كان يعبر عن شعوره ورايه فى غير تناقض . وهو لم يصور مجتمعه تصوير من يرقبه عن بعد ، ويسجل مشاهداته ، ولكن تصوير من خبره ، وذاق منه الأمرين ، وتهدمت آماله على يديه .. لقد وقف مجتمعه عقبة فى سبيل تحقيق آماله الدنيوية ، ومطامحه الأدبية ، وحطم مثله ومعتقداته، واضطره الى تلويث قلمه بكتابة الترهات التى أراد تنزيهه

عنها . وحرمه ما تاق الى كتابته من روائع الأعمال الأدبية . وبذلك اشتملت قصصه الواقعيـة التى دبجها قلمه بعد التعثر ، والتى بهرت العـالم ، ومهدت الطريق لازدهار أدب الحياة بعد ادب الوهم .. اشتملت على شحنة قـوية من الانفعالات والعواطف الجياشة رآها بعض النقاد شائبة شابت واقعية بلزاك لأنها حملت فى بعض الأحيـان على المبالغة فى تصوير الواقع بدل تصويره فى صـدق ودقة .

ومما أخذه عليه النقاد ايضا أن قصصه لم تتعد نطاق حاضره كما بدا له .. فهو اذا استطاع بعين الفنان الواعى أن يدرك دقائق مشكلات عصره ، فانه لم يستطع أن يتبين وجه حلها .. رأى اضمحلال البورجوازية الراسمالية المستغلة ، وتنبأ بسقوطها وضياعها ، ولكنه لم ير فى الاشتراكية التى كانت تدق على الأبواب وجها للخلاص ، ولم يثق فى قدرة الطبقات الشعبية على أن ترقى الى المسـتوى العلمى والأدبى الذى وصلت اليه البورجوازية دون أن تتلوث بعيوب تلك الطبقة الآخذة فى الانحلال .

بيد انه اذا كان لم يجد لأزمة مجتمعه حلا ، فقد وجد الحل لأزمته هو على الاقل . واذا كان غيره من أهل النظر الثاقب اتجهوا بنظرهم الى أمام بحثا عن الحقيقة فقد اتجه بنظره الى خلف ، وحن الى عهد الاقطاع ، واكبر سادته الأشراف الى حد أنه ادعى انتماءه اليهم .. بل ان قلبه لم يمل يوما الى امرأة غير أرستقراطية . وليس فى تصرفاته هذه جميعها الا تعبير عن اشمئزازه من بورجوازية عصره .

واذا أردنا أن ننظر فى بعض اعماله ، ونضعها فى ميزان النقد ، فان التوفيق يصبح أقرب منالا اذا درسنا البيئة التى نشأ فيها وترعرع ، وعرفنا أثر أسرته وأصدقائه ومعارفه فى نفسه وفى عقله . وهذا ما سنحاول بحثه فى مقال تال .



رامى وفن الغناء

بقلم :
الدكتورة نعمات أحمد فؤاد



نزل رامى الميدان فاذا (الحسية) شائعة متغلغلة فكان ردالفعل الطبيعى تلكالرومانتيكية التىانتهجها رامى . كانت هناك طبقة متوسطة مثقفة او فى حكم المثقفة وهذه الطبقة لم يصل بها المال الى التمتع بالأوبريتات الأجنبيـة التى كانت تجلب الى مصر بين الحين والحين من أجل فئة قليلة مترفة ... ولكنها أيضا كانت تنفر لتميز تحس به ، من الفـن الرخيص الحسى ، لو جاز ان يسمى هذا الدرك فنا ، فلم يكن بد من مقام وسط تمثل عنـدها فى أغانى رامى الرومانتيكيـة فى عاطفتهـا وصـورها والفاظها .

وقد مكن لهذه الرومانتيكية فى الغناء، رومانتيكية أخرى فى الأدب على يد خليل مطران فى الشـعر ، وجبران فى القصة ، ومصطفى لطـفى المنفلوطى فى المقالة ، فسلكت الرومانتيكية طريقها الى النفوس والعقول من هذين السبيلين حتى أصبحت مدرسة شايعها فى الأدب الأستاذ أحمد حسن الزيات مترجم « روفائيل » و « آلام فرتر » والدكتور أحمـد زكى مترجم مرجريت او غادة الكاميليا ، والأستاذ على ادهم مترجم « رينيه » لشاتوبريان .

وتابعها فى الغناء ـ بعد حين ـ «أمين الهجين وحسين السيد » الذى تطور كثيرا بعد هذا ولم يقتصر على الرومانتيكية و « مأمـون الشـناوى ومصطفى عبد الرحمن » وهم من تلاميذ مدرسـة رامى الغنائية الرومانتيكيـة مع تفـاوت التـأثر والتأثير ، كما تبعه آخرون ، لم يرتفع تقليدهم الى المنافسة فلم يلبثوا طويلا حتى تواروا .

ثم نشبت الحرب الكبرى الثانية وانتقل المال بل تدفق نحو الطبقة الدنيا فخرج من بينها من اصطنع فنا يسرها على طريقته وطريقتها .

وظاهرت الجماهير «شكوكو» و «الكحلاوى»(١) وأمثالهما ، وعادت الحسية تطل برأسها من جديد. وكان تيارها جارفا طاغيا هذه المرة . ووجدت أم كلثوم ــ لسان رامى ــ أن من مصلحتها الا تقاوم التيار وتعترض سبيله ، بل تجاوزت هذا الى مسايرته حين طلبت من بيرم ــ الفنان الشعبى ــ ان يؤلف لها .. ولم نلبث طويلا حتى سمعناها تغنى من تأليف بيرم التونسى (الآهات ــ الانتظار ــ الليالى ــ الأمل ــ كل الأحبة اتنين اتنين ــ حبيبى يسعد أوقاته) وغيرها من الأغانى ، بل صنع لها بيرم الموال وغنت له (الأوله فى الغرام والحب شبكونى) .

وكأن المؤلف والملحن كانا على ميعاد أو كأن طبائع الأشياء ارتضت امرا فقام بتلحين هذه الأغانى الموسيقى الفنان زكريا أحمد ذو الطابع المصرى الأصيل فجاءت الألحان راقصة تارة ، حزينة شجية تارة اخرى . واللونان هما طرفا الطابع المصرى فى الموسيقى والغناء ..

وراجت أغانى بيرم لأم كلثوم رواجا كبيرا زكا الفن الشعبى الذى ساد تلك الفترة من تاريخ الغناء، واخذ يزحزح الرومانتيكية شيئا فشيئا حتى ردها الى الوراء تنتظر انجلاء الغمرة التى لم تنحسر الا بعد ان انصرمت سنوات الحرب ، فشرعت الرومانتيكية تكافح من جديد وهنا الف رامى (هلت ليالى القمر) و (سهران لوحدى) و (جددت حبك ليه) و (يا ظالمنى) .

واذا كان الفن الشعبى يقابل مدرسة رامى فان بيرم وهو عميده لا يعتبر رأسا لمدرسة لأنه طراز وحده، ليس لأسلوبه بطابعه المعين مقلدون ، كما هو الشأن عند رامى رأس المدرسة الرومانتيكية فى الغناء .

على أن اللونين : الرومانتيكى والشعبى ، كثيرا ما يلتقيان فى الصور وان كان بيرم ينفرد بصور شعبية لا يشابهه فيها احد . قف مليا عند لوحته (الليالى) فهناك أهل الهوى :

فيهم كسير القلب والمتألم   واللى كتم شكواه ولم يتكلم
واللى قعد بعد الحبايب وحده   وبات حزين يشكى هيامه ووجده

وفيهم :

خل انعطف على خله   يقول له لحن الشوق وخله يقواه
يا ليل ... يا ليل ..   يا ليل ... يا ليل ..

وفيهم :

ناس من قلوبها تقول يا ليل   وناس على الارغول تقول ياليل

وفيهم الشاعر يهتف :

احنا معانا بدر   طالع فى ليلة القدر
فيها حبيب القلب   وافى ووفى النذر
هو يقول يا ليل يا ليل   واحنا نقول ياليل ياليل
وكلنا بنقول   يا ليل ... يا ليل

على أن هذه الريشة المصورة البارعة فى التلوين لم تصطنع مثلا هذه الصورة من صور العاطفة :

يا للى رضاك أوهام   والسهد فيك أحلام
حتى الجفا محروم منه

اذ الطبيعتان مختلفتان فرامى يقف نفسه على هوى يسهده ويستنفده ثم لا ينال ولكنه يستعذبه حتى ليعد الجفا نعمة يتمناها ويأسى لفواتها ..
« حتى الجفا محروم منه »

هذا بينما بيرم مشغول بصحبة اهل الهوى .. لا الهوى نفسه ، يتلمس مشاعرهم .. ويتقرى أحاسيسهم ويتمايل مع الأرغول .. يقول ..ياليل .. يا ليل .. يا ليل .

ولكن أظهر ما يكون التعارض بين الرومانتيكية والشعبية انما هو فى الألفاظ فحين يقول بيرم التونسى :

الأوله فى الغرام والحب شبكونى
بنظرة عين ... قادت لهيبى
والتانية بالامتثال والصبر أمرونى
وأجيبه منين ... احتار طبيبى
والتالتة من غير ميعاد راحوا وفاتونى
قولوا لى فين ... سافر حبيبى

يقول الشاعر أحمد رامى مصورا اللقاء الأول :

لست أنساه اذ وفدت عليه   وهو مابين خاطرى وظنونى
فاذا روحه تصافح روحى   قبل شدى يمينه بيمينى
واذا الوجه ليس يغرب عنى   أنا شاهدته بعين يقينى
واذا نحن قبل أن نبدأ القول   حبيبان من طوال السنين(١)

فاذا استحال الشعر الى أغنية (أول ماشفتك) قال :

عينيك قالت ايه   لقلبى لما رأيتك
أمال يا روحى ليه   من نظرة واحدة هويتك
أول ماشفتك   لقيت جمالك   بهر عيونى
ومر طيفك   على خيالى   نادم شجونى(٢)

---

(١) يختلف «الكحلاوى» الذى تخصص فى الاغانى البدوية عن شكوكو ولكنهما على الرغم من هذا الاختلاف ، يجمعهما اللون الشعبى .

(١) ديوان رامى ص ٥
(٢) ديوان رامى ص ١٨٤

فالأول عمد عمدا الى (الأوله) و (شبكونى) لأن الشعب الذى فرض ذوقه فى تلك الآونة يعبر عن غزو الهوى والفؤاد (بالشبك) بينما اختار الثانى الفاظه مضمنة الطيف والخيال مما يعجب أشياعه من المثقفين ..

سار رامى فى طريق الغناء فألف المونولوج الفنائى وهو قطعة فردية تصويرية (عاطفية) وسمعنا من صنعه فى هذا المضمار « هلت ليالى القمر » و «غنى الربيع » و « النوم » وغيرها كثير . كما اذاع رامى الديالوج الفنائى على لسان عبد الوهاب واسمهان وغيرهما .

وقد دخل رامى على الزجل شاعرا ، فهو لم يأخذ فيه الا بعد أن أصدر دواوينه الثلاثة ومن ثم أدخل بحور الشعر وأوزانه فى زجله ، بل لقد استعمل فى أزجاله جميع بحور الشعر وتفاعيله .. بل خلق تفاعيل جديدة لتتساوق مع اللحن مثل :

شاكى ومين بيسمع منى باكى ومين بيسأل عنى

وقوله :

انسى همومك وخلى قلبك خالى واحبس دمعك دا دمع عينك غالك

وهو من بحر الدوبيت

كما تلمح التصريع والتثنية والتثليث فى :

هلت ليالى القمر

و رق الحبيب

و سهران لوحدى

و فاكر

والأبحر اذا اختلفت يكون بينها جامع خفى مثل مزج الألوان عند الرسام .. وهكذا الشأن عند رامى .

والمونولوج بصوره والوانه اذا صيغ من بحر واحد ، يمل .. لهذا ينوع ليطرف ..

***

وهو فى اغانيه يؤمن بالوحدة ، فالأغنية فكرة مطردة تنتهى الى نتيجة مثل أغنية « غلبت أصالح فى روحى » التى آخرها « وأبات أصالح فى روحى » وأغنية « الشك يحيى الغرام » ..

وكان الأستاذ مصطفى سويف يعنى رامى حين يقول : والواقع اننا نستطيع أن نتخذ من التوتر عند الشاعر أساسا ديناميا لوحدة القصيدة ، فهو يساهم بنصيب كبير فى تحديد الهدف والطريق اليه ، والظاهر أن نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها ، وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل فى صميمه ، ينتهى فى موضع شبيه بموضع بدئه وان لم يكن هو بالضبط ، لأنه عود الى هذا الموضع بعد رحلة أكسبت الشاعر خبرات جديدة (1) .

فالوحدة عند رامى لازمة للأغنية لزومها للوحة .. كما تمتاز أغنيته بالتسلسل حتى لو أنك رفعت منها بيتا أو بيتين لانهارت ولا كذلك الذى رثا فتفزل أولا ...

وهو لا يطيل بتأثير العصر وبتأثير روحه هو وجوه .

ولما كان رامى يغنى شعره ساعة نظمه ، فقد أكسبه هذا ليونة وطراوة وانسجاما فى الألفاظ .. ألفاظ الشعر والفاظ الغناء .. ومن أثر تغنيه بالشعر اكثاره من حروف المد ، وهى غالبة عنده على حروف القصر ، وتفضيل الحروف المتحركة .. الحروف اللينة أى حروف المد يشبع النغم وهو فى التلحين معين وفى الالقاء يعطى خطابة وفخامة . وكأنه يعفى المغنى والملحن من الطلب فهو نفسه يغنيه قبلهما وان لم يعفه هو من ملحن أو مطرب يأتيه بموسيقى أعجبته ليضع له عليها الفاظا أقصد .. أغنية

واغانى رامى الدارجة ان هى الا عربية غير مضبوطة وهذا يمدها بالبقاء .. وهو لهذا محبوب فى تونس والجزائر والحجاز لأن اغانيه لغة عربية دارجة وليست محلية دارجة .. ومن ثم وجد الكل نفوسهم فيه . وهو يعمد الى العموم أكثر من المحليات لأنه يتكلم عن النفس الانسانية فى مصر وغيرها، فهو يكتب عنها بلغة مشتركة نتكلمها جميعا ونتفهمها جميعا وهى العربية الدارجة فوق مافيها من مصرية الروح والعذوبة .

واغانيه بحق (جزء لا ينفصل عن نهضة الشعر والتلحين والغناء فى مصر ، بل هى قوام هذه العناصر كلها) .

---

(1) كتاب « الاسس النفسية للابداع الفنى » للاستاذ مصطفى سويف ص ٢٨٣

واغانيه فيها من المعاني ما لم يسبق اليه ، ولا يهون منها أنها انساقت الى زجل ، فان الزجل أو الشعر المقفى ، ليس الا أداة تعبير والمعول الأكبر على الصورة ، على الاحساس الدافع الموحى — على الحياة المبثوثة فى القطعة كائنة هذه القطعة ماكانت قصيدة أو طقطوقة .. سواء ..

وليست هذه بالمهمة السهلة أو القليلة الخطر فان شاعر الأغانى فى مجهوده — وعين له على البساطة ، وعين له اخرى على الموسيقى — محفوف كما يقول احد النقاد ، بخطرين : أولهما : الابتذال من ناحية، وثانيهما: خضوعه للتلحين من ناحيةأخرى. فالمهارة أن ترفع السلاسة عن الابتذال، وأن يكون هناك فارق واضح بين البساطة والكلام الركيك .. انها كما يقول تحتاج الى انامل حنونة هادئة ، صابرة حتى تمسك أول الخيط وتستعرف العقدة وتلمس مكمن الألم فى لغة سلسلة تلين للموسيقى .. ويتدرج من هذا الى القول بأن الكتابة بالعامية قد تكون أشق من الكتابة بالفصحى وأن بناء الأسلوب الفنى للعامية لم يتكفل به الأدباء والقصاصون الذين يستعينون بها احيانا بقدر ما تكفل به شعراء الأغنية . ورامى بينهم صاحب اكبر فضل فى نهضة الأغنية وربطها بالشعر (١)

واغانيه أيضا فيها من المعاني ما سبقه اليها الشعراء ومؤلفو الأغانى .. هناك مثلا قصيدة كان يغنيها سيد شطا والسيدة سكينة حسن منها :

فانت الهناء وأنت الغنى   **وانت النعيم** وانت سقر
.وأنت المنون وفيك المنى   ومنك الامان وفيك الخطر (٢)

الا يذكر هذا بقول رامى من أغنيته المشهورة « جددت حبك ليه » :

انت النعيم والهنا   انت العذاب والضنا

على أن رامى أضاف الى المعنى اضافة غالية تدخل فى باب القيم الشعورية حين قال :

انت النعيم والهنا   انت العذاب والضنى
والعمر ايه غير دول

«والعمر ايه غير دول» اذن المسألةليستمجرد تشابه فى اللفظ أو المعنى .. تشابه يقف عنده المقلد المحدود ولا يزيد ..

(١) كتاب « مجموعة الاغانى الشرقية »
(٢) كتاب « مجموعة الاغانى الشرقية »

هنا احساس سعيد واخلاص أشد سعادةونعيما فى حالى الحب على السواء .. فى النعيم والهنا.. فى العذاب والضنى .

بل ان الشاعر يجمع العمر كله بانتصاراته وعذاباته وسعاداته فيهما ، فى النعيم والهنا والعذاب والضنى مادام يصدر عن الحبيب ، حتى ليعد كل ما عداهما هراء لا قيمة له .. « والعمر ايه — وفى « ايه » هذه امتدادات لا تحد — غير دول ، و « دول » هذه المعتزة باختيارة ..

والطرافة فى المقابلة تضمنتها أيضا أغنية « أغير عليك » التى اشتهرت بها منيرة المهدية :

أغير عليك من النسيم   وأخاف عليك من الهوى
انت العذاب وانت النعيم   وانت دائى والدوا

ولو أن أغنية « جددت حبك ليه » تجربةعاشها رامى وعبر عنها وفى قلبه شحنة من المعانى والذكريات والأحاسيس والنشوة ..

والأغنية غنية بهذا كله ولعلها اغنى أغانيه واخصبها حياة واعمقها عاطفة ومن كان هذا شأنه غنى عن التقليد بما عنده من نبع ثر الجوانب سيال .

ومن المعاني المسبوقة ، اختلاط الأمر فى الجفوة فالبحترى يقول :

هل الحسناء مخبرتى أهجرا   أرادت بالتجنب أم دلالا ؟

ورامى يقول :

هوا دلال ولا ملال   ولا الفؤاد أصبح خالى
حرام عليك تشغل بالى   يا للى جفيت ارحم حالى

ويحضرنا من أبيات البحترى أيضا قوله :

أصبحت لا أطمع فى وصلها   حسبى أن يبقى لى الهجر

والقناعة بالهجر هذه زادها رامى غنى بقوله :

يا للى رضاك أوهام   والسهد فيك أحلام
حتى الجفا محروم منه   يا ريتها دامت أيامه

ومن قصيدة «دعانى الهوى» الذى كانيغنيها الشيخ سلامة حجازى :

حلا ذكركم فى القلب **من قبل نشأتى**
فهمت اشتياقا مذ سمعت بذكركم
عرفت الهوى **من قبل أن أعرف الهوى**
وأصبحت بين الناس أدعى بعبدكم

ويصور رامى اللقاء الأول فيقول :

لست أنساه اذ وفدت عليه   وهو مابين خاطرى وظنونى
فاذا روحه تصافح روحى   قبل شدى يمينه بيمينى
واذا الوجه ليس يغرب عنى   أنا شاهدته بعين يقينى
واذ نحن قبل أن نبدأ القول   حبيبان من طوال السنين

وقد اشترك رامى فى ٣٠ فيلما سواء بالتأليف او الأغانى او الحوار منها « الوردة البيضاء » و « دموع الحب » و « يحيا الحب » و « رصاصة فى القلب » و « نشـيد الأمل » و « عايدة » و « فاطمة » .

وقد كتب رامى ما يربو على ثلاثمائة اغنية .. وترجم رامى أوبريت عايدة عن الأوبريت الأصلية وكتب رامى للمسرح أول ما كتب مسرحيـة «النسر الصفير» التى انفصلت بعدها فاطمة رشدى عن يوسف وهبى .. وهى مترجمة عن الشـاعر الفرنسى روستان ..

ثم ترجم فى « سبيل التاج » عن فرنسوا كوبيه وترجم ١٥ تمثيلية .. وقد مثلت كلها ولـكن لم يطبع منها غير سميراميس الذى يمتاز فيهـا بقدرته على اعطاء صورة حلـوة بجمـل قصيرة مكتنزة .

وترجم عن شكسبير « هاملت » و « يوليـوس قيصر » و « العاصفة » ، كما الف للمسرح قطعة شعرية هى « غرام الشعراء » وهى ليست رواية كاملة بل فصل من ثلاثة مناظر أهم ما فيهـا الحوار . والشاعر هنا يجلو صفحة خفيفة من حب بين شاعر وشاعرة كان لها صنعة فى الفناء .. اى أن الشاعر كان يدمج نفسه فيها حتى لاخاله يصف موقفا له مع أم كلثوم ، فولادة تصف ابن زيدون بما ينطبق على رامى تمام الانطباق ، وهل هو الا كما قالت :

شـاعر كل أمانيـه التفنى بالفـرام
يعشق الحب ويهوى الهجر فيه والخصام

ويعيب النقد الأدبى عليه اعراضه عن التأليف للمسرح ويعجب كيف يبـذل « كل هـذا المجهود فى دنيا المسرح ولا يفـكر مطلقا فى نظم الدرامة المسرحية » .

وهنا ذكره الناقد بـ « غرا مالشعراء » (١) التى سبق لرامى تأليفها .

وألف رامى للسـينما روايتـه « وداد » التى استوحاها من ألف ليلة وليلة .. وحين كانت روايته الأخرى « دنانير » تعد للشاشة كان رامى يعطى للمخرج بدرخان صـفة الملابس والأثاث والجـو التاريخى .

كل هذا فعله رامى أثناء نهضته بالفناء عنطريق محمد عبد الوهاب وأم كلثوم .. فانشئتالتحديد فان فترة المسرحيات تستفرق منتاريخه من١٩٢٤ الى ١٩٣٢ .

وقد عاش رامى يتمنى أن يكتب أوبرا يفنيهـا مشهورون ، انه يعشق الألوان والأضواء والملابس والموسيقى والصوت .. يعشق المسرح ..

وهو يحتال لأمنيته بالسينما حتى ليفضـل أم كلثوم فى « القصر المهجور » على أم كلثوم وسـط التخت .

ورامى قاهرى صميم عرف الأزقة والحـارات وسمع المحيا فى الجوامع ومن ثم صـور الحب ومشاعر الشعب بمصريته ودمه .. مصرية (ابن البلد) بأريحيته وفكاهته ، وهنا نذكر لرامى أنه علم فى النكتة المصرية بعذوبتها وذكائها .. **وزجله زجل « بلدى »** صميم وهو مع هذا أقرب ما يكون الى العربية الفصحى .. بل هو عربية فصيحـة غير مشكولة .. وعلى معرفته المتوسعة بالانجليزية والفرنسـية والفارسية فان أدبه لم يشـبه لوثة أجنبية .

وهو يفضل فى الأغانى بحر (المجتث) منه معظم مطالعه كقوله :

وقفت أودع حبيبى
غلبت أصالح فى روحى
هلت ليالى القمر
جددت حبك ليه

كما أن الشاعر يجب مخلع (البسيط) ومن هذا قوله :

«النوم يداعب عيون حبيبى»

وعنصر الزمن عند رامى جدير بالملاحظـة ، **فالوقت عامة بطىء** بحكم وقوعه غالبا على البحـر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلات) وهو ليسمن البحور المتلاحقة الصوت والمسافات ..

ولعله يؤثر البحر الخفيف لأنه بحر مائى بعيد عن الرتابة .. بحر متصل يعينك على تعدد الصور ، والايقاع فيه مستريح ذى موجات دائرة .

(١) الاستاذ دربنى خشبة من مقال « نقد رامى » مجلة الرسالة — العدد ٥٨٢ ص ٧٠٥ .

والتغليب هنا يفسح للمقابلة ، فمثلا أغنية أعنى قصيدة « جفنه علم الغزل » لبشارة الخورى الوقت فيها سريع لأن الحركة قوية والانفعال حار ..

وحين كانت الأغنية قديما من بحر واحد نرى (رامى) يمزج البحور فى الأغنية الواحدة ، كما يمزج الفنان الأكبر الوان الشفق ، فلا تـدرى متى بدأ اللون الأحمر ومتى انتهى قرمزيا فأغنية « غلبت أصالح فى روحى » مطلعها من (المجتث) ووسطها من مخلع البسيط كقوله (صبحت اشكى منـك لروحى ... وفضلت اخبى عنك جروحى)

بحيث يحلو تسلسل هذه القطعة من بحر الى بحر فى غير اعتساف . فبحور الشعر كالأنغام لا يسهل التنقل بينها الا بحساب معلوم . وهوكشاعر و (سميع) يحس النشاز من بحر الى بحر فلا يحمل نفسه عليه . فان عمل الفنان يتجلى فى توافق الأبحر أو التوافق الموسيقى . وتتضح (النقلات) فى الأغانى حيث يمكن تغيير التفعيلة أو البحر ، حين يحكم القصيدة بحر واحد فالنقلة فيهاسبيلها الوحيد المعنى ..

ولعل مزجه البحور وتسلسله فى النظم من حيث هو بناء ، من حيث هو تفاعيل ، من حيث هـو قواف ، يغرى الملحن بالتسلسل فى الأنغام .. تلك الأنغام التى ينصت اليها رامى ويتلمس مضاهاتها لمعانيه .. وقد سمعته يقارن بين معناه الحزين (لما الزمان اللى غدر به) واللحن المسرور الذى وضع له .. وكثيرون أولئك الذين سمعوا المعنى ولحنه ثم فاتتهم — فى نشوة الطرب — المقارنة ..

ولأغانى رامى سمات بعينها .. فأغانيـه تتميز (بالموضوعية) وأعنى أن الأغنية عنده لها وحـدة كما كان البيت وحدة القصيدة عند القدماء .

(ففاكر) مثلا و (اذكرينى) و (أيها الفلك على وشك الرحيل) و (هلت ليالى القمر) كل منهـا تقوم من أولها الى نهايتها على فكرة واحـدة يتفنن الشاعر فى بسطها حتى يستوفيها تصويرا وبيانا ، ويستوفى ما بنفسه منها من معان واحاسيس ..

و (يا غائبا عن عيونى) و (هلت ليالى القمر) و (غنى الربيع) دعوة لقاء تصور كل منها نعيمه الموعود .

و (خاصمتنى) و (غلبت أصالح فى روحى) و (سكت ليه) و (سكت والدمع تكلم) و (عينى فيها الدموع) و (مشغول بغيرى) شكوى أسوانة مبللة بالدموع ..

و (يانسيم الفجر) و (ياللى جفاك المنام) حنين مبثوث .. و (فاكر) و (ذكرى الغرام) من ذكرياته.

و (على غصون البان) و (حظ الورود) و (كروان) من سبحاته فى الطبيعة ..

و (أيها الفلك) و (وداع) من مواقف وداعه ..
و (سهران) و (يانجم) ليلتان ساهدتان ..
و (اذكرينى) و (انظرى) لونان من الرجاء ..
و (رق الحبيب) وعد لقاء ..
و (ياطول عذابى) حلم لقاء ..
و (الورد فتح) لقاء مائل
و (حرمتنى من نار حبك) و (يانديم فكرى) من صور العتاب ..
و (ياللى ودادى صفالك) و (الشك يحيى الغرام) و (ان كنت أسامح)
و (ياللى انت جنبى) الوان من الاستعطاف ..
و (شجانى نوحى) و (ياما ناديت) لوعتان ..

ومن أغانى رامى ما يصلح أن يكون قصة أوموجز قصة بتعبير أدق .. قصة حياة قلب أو قصـة فشل حب أو قصة حيران اهتدى وقر.. كأغنيته (الماضى المجهول) .. ومجموع أغانيه يؤلف قصته هو .. قصة الشاعر الذى يحب (الحب) سواء أرضى المحبوب أم جفا .. انه فى الحـالين وحى والهام و (عين للشعر ثرة المنبع) كما يقول .

وأغانى هذا النوع القصصى (تنكر ليه) و (مشغول بغيرى) و (أول ماشفتك) و (الماضى المجهول) و(دموعك كانت ليه) ..

وأغانى رامى فيها تحرق وظمأ وحرمان سعيـد لو صح هذا التعبير ، فان الشاعر يصرح فى أكثر من موضع بأنه راض بالظمأ ، قانع بالجفا ، بل ان الجفا هذا ، يعز عليه أحيانا .. فيتلهف عليه:

ياللى رضـاك أوهـام والسهـد فيـك أحـلام
حتى الجفـا محـروم منه يا ريتهـا دامت أيامه

واغانى رامى فيها رقة وعذوبة آسرة ولاتخلو من شجى ونواح .. وهو فى اغانيه لا يكف عن الرفرفة والهفهفة والحنين والوجيب ، ومن ثم لا تفتقد فيها ابدا النبض والحس والصدق والحرارة .. وهذا كله نتيجة طبيعية لصدورها عن ذات نفســـه فهو لايضعها ولايملى عليه — الا قليلا — مناسبتها أو موضوعهـا (١) ولـكنها سـبحات تقتبس من ماضـيه وحاضره ، من قلبــه ونفســـه ، من ذكرياته وهواتفــه وواقعه وأحلامه .. ومن ثم تحس أن الأغنية بضعة منه ، وقطعة من قلبــه ، وفصلا من تاريخه ، وذكرى من ماضيه .

وسمة أخرى هى رغبته الملحة فى اشباع المعنى من معانيه ٠٠ ويفسر هـــذا دوران المعنى فى أكثر من أغنية ففى (رق الحبيب)

من كتر شوقى سبقت عمرى وشفت بكـرة والوقت بـدرى

ويماثل هذا فى (ياللى انت جنبى) :

من شوقى اقدم يوم عن يوم عشـان اطـول قـربك مـنى

ومع ان الأغنية كما ذكرت تتناول موضوعا بعينه لا تتجاوزه حتى ليسهل عليك أن تطلق عليها عنوانا فى كلمة أو كلمتين .. الا انه يحدث احيانا أن يختص الشاعر معنى بعينه من معانى موضوعه ويلمسه مرة ثانية فى الأغنية الواحدة .. وأحسب أن هذا لشدة تعلقه بهذا المعنى لطرافة فيه ، أو قد يكون لتنفيسه عن رغبة عزيزة .. أو كنايته عن معنى بعيد قد يستتر علينا نحن الفرباء ولكن الصــاحب يدرى .. وهو المطلوب ..

ففى (سهران) راعنى هذا المعنى الرقيق المتفانى:

يا للى رضـاك أوهـام والسـهـد فيـك أحلام
حتى الجفـا محروم منـه ياريتهــا دامت أيـامه

وقبل أن تشارف الأغنية على النهاية نلمحــه ثانية فى قوله :

لا يوم وصـــالك هنـــانى ولا هجـــر منـــك بكانى
يا طول عذابى وحرمانى

واغانى رامى لا تسلم من رواسبنا ، فعنــده (اطلاقية) لا تحدد وهذا عيب الشعر المصرى أيضا .. كثير من أغانينا تجارب عامة لأننا كنا الى وقت قريب مجتمعا انفصاليا ، فاللقاء نهاية ، واذا تلاقينا انكرنا واخفينا ، فكيف نصرح باللقاء .. بهـــذه التجربة الذاتية ؟ ومن أصداء هذا قول رامى :

(١) يستثنى من ذلك أغانى الافلام

هجرت كل خليـــل لى وفضلت عايش مع روحى
احسن يبان شىء فى عنيـا من كتر خوفى على روحى

لابد من وجود (الخصوصيات) فى الشعر أو الأغنية . نحن نطالب الشاعر بتجارب ذاتية .وعلى قدر صدقها وقوتها تصل الى تجربة عامة ..

ونحن نؤمن بالحسد فلا نصرح بالنعمة (دارى شمعتك تئيد) وظلال هذا قول رامى :

من فرحتى بدى اتـكلم واقـــول حبيبى مـواعدنى
لكن اخاف ليكـون بينـهم مظلوم فى حبـه **يحسدنى**

وقد لمحنا فى اغانيه معانى طالعناها أول مرة فى القسم الأول من الديوان ذلك القسم الذى تضمـن شعره ..

فُفى اغنية (أخذت صوتك من روحى) :

أخذت صوتك من روحى وحزن لحنـك من نوحى
وكل معنى ف الفـاظك من نظمى فيـك ياروحى
أنا وردة تدبل فى ايديك وشمع منقـاد حواليـك
يوم تغضبى لى ويوم ترضى وكله فى حبـك يرضى
وفاكهتك حـلوه ومـره أنا اللى زارعها فى أرضى
سقيتها من دمـع عينى وشـوكها جـرح لى ايـدى

اليس هذا بعينه صــورة مبســطة من تلك الأبيات : (١)

بكيتــك شـجوى وصورته على صفحات خيـالى الحزين
وغنيتـه قطعـة من دمى تكلم فيها لسـان الانـين
فياليتنى فى شـكاة الهوى بقدر البيان الذى تلهمين

أو من تلك الأبيات : (٢)

انى كسوتك من خيالى حلـة وشعت صفحتها بزهر ربيـعى
ونشرت من روحى عليك غلالة كالليل آذن فجـــره بطلوع
وسمعت همس خواطرى فحكيته لحنـا يشوق النفس بالتوقيع
يا زهرة أنضرتها ورعيتهــــا وسقيت تربتها زكى نجيـعى

أو تلك الأبيات : (٣)

انى خلعت عليك ظل شبـابى فاذا هـواك منى ولمـع سراب
وسفحت أسراب المدامع من دمى والدمع والدم منحـة الاحباب
أستمرىء الاحزان فيك وأستقى من دمعى الهامى كئوس شرابى

(١) قصيدة مباراة الهوى ص ٦٨
(٢) قصيدة ثورة نفس ص ٧٩
(١) السياسة العدد الصادر فى ١ أغسطس ١٩٢٦

وهكذا تأخذ (الحبيبة) فى اغانى رامى صورة الملهمة المتفضلة التى تتربع على عرش الحب والالهام لتتقبل القرابين التى يقدمها الشاعر فى اجلال وتوقير فضلا عن الحب العميق، قرابين من دموعه وسهده وشعره، يقدمها فى استحياء من يهدى القليل للعظيم المتعالى

وماأوليك من دمعى وسهدى وارسل فى غرامك من أنينى
اقدمه وبى خجل عسانى أظن ضننت بالشىء الثمين

هل الدمع والسهد والأنين شرط لازم فى الحب؟ خاصة من شاعر ينشد (الالهام) وحده من وراء هواه او هكذا يقول :

وفيم الخجل بعد هذا كله؟ وماهو الشىء الثمين اذا كان الدمع والسهد والأنين رخيصا فى نظر الرجل ؟ وما هو كنه النفاسة فى راى الرجولة المعتدة ؟ هل هان الرجل ؟ وفيم التساؤل وهو نفسه يعترف بهذا المعنى :

فهل يرضيك ما ألقى فارضى نصيبى فيك من ذل وهون
واطلب فى الشقاء عزاء نفسى بما قدمت من عطف ولين

ما هذا التذلل ؟ ولم الذل والهوان والليونة .. لا احسب ان هذا يرضى المراة مهما لاقى الرجل من هذه الأحاسيس الناعمة المسرفة فى النعومة والطراوة .. ان المراة السوية تنشد الرجولة القوية المستبدة على تلك المتخاذلة المستضعفة اذا أعوز الأمر . ان القوة معبودة عند الناس وخاصة المراة .. القوة وحدها هى التى تسحرها وتأسرها ..

وقد تناول النقاد شاعر الغناء

كتب الأستاذ ابراهيم المصرى يقول :

« ... هذه الوحدة الأساسية المترابطة بها أجزاء المقطوعة بحيث لا يمكن انتزاع اى بيت منها دون ان يهوى البناء كله أمر نادر للغاية عند شعرائنا وهو الدليل الحى على هجمة العاطفة المباغتة على الشاعر رامى دفعة واحدة » .

ومن النقاد من يعده اماما فى شعر الغناء .. كتب الأستاذ محمد أمين حسونة :

« واذا كان لأحد فضل على الغناء العصرى ، فلرامى وحده ، فقد أعاد الى الغناء العربى المعانى التى كانت شائعة فى غناء عبده الحامولى ومحمد عثمان ، وخلع عليه مسحة طلية من الأخيلة السامية والتشابيه العالية بما يوقظ فى النفس شتى الاحاسيس وقد اوجد لشعره الغنائى « مدرسة » اذ حذا حذوه أكثر الشباب من الشعراء الناشئين وملأوا اشعارهم الغنائية بذكر الأنين والحنين والأيك والشدو وما الى ذلك من الألفاظ التى نبجوا فيها على منواله (١)

وفى راى الناقد ان « اغانى رامى تمثل فى بساطتها وروعتها الروح المصرية اصدق تمثيل . وسواء ما يقولون من ان رامى اضطر فى شعره الغنائى الى النزول للغة العامية حتى يتفهمها الجمهور أو تتفهمها ام كلثوم ، فانها ولا شك ثروة نفسية فى الادب القومى المصرى ، يضمها السمو والابداع والخيال المنسجم الراقى »(٢)

وهناك ناقد آخر هو الأستاذ درينى خشبة الذى قال :

« ان أغانى رامى من حيث اللغة نوعان : نوع التزم فيه اللغة الفصحى .. واختار له الديباجة المشرقة الناعمة السهلة والألفاظ العذبة الموسيقية التى لا تتضمن لفظة واحدة يصعب فهمها على الشخص العادى .. ونوع التزم فيه العامية المصرية القاهرية الساحرة التى يفهمها العالم العربى كله ، ويستملحها لحسن الحظ ..

وأغانيه - من حيث الكيف - او من حيث الروح - نوعان كذلك ، نوع نلمس فيه قلب رامى ، ونحس فيه داءه القديم ، وحزنه الممض المقيم ، ومعظمه مما نظم للانسة أم كلثوم ..

ونوع تلحظ فيه بيان رامى ، وفنه ، ومقدرته الكبيرة المأثورة على التلوين والتظليل والتخطيط، وان لم نحس فيه نبضة واحدة من نبضات قلبه المحترق ولا طرفة مفردة من طرفات جفنه المؤرق، ومعظمه مما نظم لسائر المطربين غير الآنسة ام كلثوم ... » (٣)

وسمى الناقد النوع الأول « أغانى الطبع » ، والنوع الثانى « أغانى الصنعة » (٤)

---

(١) من مقال أعلام المدرسة الحديثة للاستاذ محمد امين حسونة
(٢) من مقال اعلام المدرسة الحديثة للاستاذ محمد امين حسونة
(٣) العدد ٥٨١ ص ٦٨٨ من مجلة الرسالة
(٤) العدد ٥٨١ ص ٦٨٨ من مجلة الرسالة

ويدخل فى النوع الثانى عند الناقد تصوير الشاعر « الطبيعة المصرية الفاتنة الساكنة »، والتعبير عنها ذلك التعبير الهين اللين الذى تنعكس فيه أروع لوحات تلك الطبيعة الممتازة المليئة بالمفاتن . وليس معنى هذا انه قصر تصوير تلك اللوحات على غير اغانى ام كلثوم ولكن معناه انه خص الكثرة الغالبة من اغانى غيرها بأروع تلك اللوحات وان أودع بعض اغانيها شيئا ثمينا قمينا بالملاحظة من تلك اللوحات » (١)

كما أخذ الناقد على الشاعر « جنايته على الغناء المصرى ، او الغناء العربى الحديث ، بتركه تلك الفرصة الذهبية النادرة التى اتاحها الله له ليجدد لنا غناءها تجديدا كاملا شاملا . ولتوسيع آفاق اغانينا بادخال الأوبرا والأوبريت ، اللتين لابد ان يعرفهما معرفة جيدة ويزن الفائدة الجليلة البعيدة الأثر التى كانت تعود على الموسيقى العربية – أقصد المصرية – والغناء المصرى ، لو انه استغل هذا التخت العظيم ، كما أساء استغلال دخول ام كلثوم فى حياته ، فلم يوجه فيها أغانينا التوجيه الصالح الواسع الأفق الذى يخرج بتلك الأغانى من دنيا التخت الى دنيا المسرح والى دنيا الأوركسترا الراقصة الطروب اللعوب ..

« ... اننا محرومون الى اليوم من الرواية التمثيلية الغنائية الكاملة او التى يصل اغانيها وكثيرا من حوارها النثر الخفيف ... وهذه الرواية التمثيلية الغنائية شىء عظيم بارع فى آداب أوربا وموسيقاها وهو غير موجود اطلاقا فى ادبنا او فى موسيقانا .. » (٢)

كما يعيب الناقد على الشاعر « عدم انتفاعه بأحد ممن ثقفوا الموسيقى الغربية ومرنوا فيها ، بل برزوا فى التأليف بها .. والمؤلم انه يعرف الكثيرين منهم، وأن الكثيرين منهم يعرفونه .. » (١)

واذ يحمد له سموه بأغانينا عن الابتذال القديم يعتب عليه وقوفه بالتجديد عند هذا الحد ، فلم يحاول مثلا « نظم الأغانى القصصية البارعة » التى حرم منها الشعر المصرى الحديث ذلك الحرمان المزرى المعيب .. » (٢)

وهنا ينضم اليه ناقد آخر قد استولى عليه العجب من الشاعر احمد رامى « الذى حبس نفسه باختياره على هذه الأغانى المطلقة ، وقد كان فى بدايته الشعرية سباقا الى الشعر الاجتماعى والوجدانى والطبيعى » (٣)

وقد انساق الأستاذ درينى خشبة وهو فى مقام الاحصاء الى عد « أناشيد رامى كلها غنائية يصعب على الجماعة اداؤها .. وليس ذلك لطبيعة تلحينها كما يتبادر الى الذهن اول الأمر . ولكن لطبيعة تاليفها دخل كبير فى ذلك (٤) حتى ليرى أن « من السخف ان نطالب رامى بنشيد قومى .. »

ولكنى لا ارى صفة « الغنائية » التى خلعها الناقد على اناشيد رامى كلها بلا استثناء تنطبق على نشيد « الجامعة » ونشيد « الشباب » فانى اراهما من النماذج الحية الباقية فى اذكاء العزائم واثارة الهمم . وقد مضى على نشيد الجامعة سنون طوال لم تنطفىء له شعلة . ولم تخب له حمية .

على أى حال يخيل الى أن الشاعر أحمد رامى قرير بهذا العتب ، بهذا اللوم فان المرء لا يعتب على غير قادر ، ولا يحمل المسئولية الكبرى غير جدير.

(١) العدد ٥٨١ ص ٦٨٨ من مجلة الرسالة
(٢) العدد ٥٨٢ ص ٧٠٤ – ٧١٦ من مجلة الرسالة

(١) العدد ٥٨٢ ص ٧٠٤ – ٧١٦ من مجلة الرسالة .
(٢) ٥٨٢ ص ٧٠٤ – ٧٠٦ من مجلة الرسالة .
(٣) كتاب « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » ص ٢٣٠ للاستاذ مصطفى السحرتى .
(٤) مقال « نقد رامى » للاستاذ درينى خشبة – الرسالة العدد ٥٨٢ ص ٧٠٦







ملامح الأدب الجديد فى انجلترا وفرنسا

عاد الدكتور لويس عوض أخيرا من رحلة ثقافية الى انجلترا وفرنسا تعرف خلالها الى أهم الاتجاهات فى البلدين ، وكانت هذه زيارته الأولى بعد انقطاع يزيد على عشر سنوات .

وقد حرصت « المجلة » على أن ترحب بالدكتور لويس عوض عند عودته ، وتطلب منه أن يقدم لقرائها صورة اجمالية لأهم التطورات الفكرية والأدبية التى وقف عليها خلال رحلته ، وعلى الصفحات التالية نص الحديث الذى دار بينه وبين فؤاد دواره محرر « المجلة » .

● قبل ان نرسم صورة للحركة الادبية هناك كما شهدتها فى رحلتك ، أحب أن تحدثنى عن الصورة التى كانت عليها هذه الحركة فى آخر مرة لمستها عن قرب ، أعنى فى آخر زيارة لك ..

ـ لقد تركتهم فى فرنسا يتحدثون فى الوجودية وكانت فى ذلك الوقت حركة عنيفة فى السنوات الأخيرة من الحرب والسنوات الخمس التالية لها ، ففى تلك الفترة بلغت الوجودية قمتها كحركة، وكانت أغلب المناقشات كلها تدور حول الوجودية وهل هى مذهب انسانى أم لا ، وحول نظرية الالتزام فى الفن والأدب التى تزعمها كل من سارتر وكامى .

وكانت انجلترا ـ كعادتها دائما من كل حركة جديدة ـ فاترة تجاه الوجودية ، وان بدأت تظهر فيها فى تلك السنوات بوادر حركة الغاضبين رغم ان أصحابها كانوا ينكرون أنهم حركة . فالانجليز يكرهون عادة ان يتحركوا فى ميادين الفن والفكر كجماعات ، ويحبون أن يحتفظ كل منهم باستقلاله وحريته فى الحركة ..

ومع ذلك فثمة جامع مشترك بينهم وهو القلق والسخط ، وكانوا يقومون فى الحياة الانجليزية بالدور الذى يقوم به الوجوديون فى فرنسا ، ولكن بلا نظرية .

وفى أمريكا وجدت كذلك فى فترة قريبة مدرسة « كيرواك » و « البيتس » ، وهم المقابل الأمريكى لمدرسة الشباب الساخط قاموا بنفس وظيفتهم فى الحياة الأمريكية .

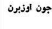
والشباب الساخط لم يكن له دور ايجابى فى الحياة ، فليس لديهم فكر محدد المعالم وانما مجرد نقد لوجوه الخلل فى الحياة الانجليزية ، على عكس الوجوديين فى فرنسا الذين كانت لهم أفكارهم الوجودية الايجابية الواضحة .

● وما موقف الوجودية فى فرنسا اليوم ؟

ـ سألت ناقدا فرنسيا يدعى « بيكون » نفس سؤالك فقال ان أحدا لايتكلم فى الوجودية الآن كما




كنجسلى ايميس

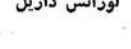


جون أوزبرن





براندان بيهان



لورانس داريل

هارولد بنتر



صامويل بيكيت



كنا نفعل فى الماضى ، لا لأنها ماتت بل لأنها انتهت كحركة ، لقد أدت دورها وأصبح خير ما فيها جزءا من الفكر الفرنسى والسلوك الفرنسى ، بل تجاوزهما الى المحيط الانسانى كله .

خذ مثلا نظرية التزام الأديب بتعميق معانى الحرية الانسانية كان الجدل فيها نظريا فى وقت من الأوقات ، ولكنها ما لبثت أن أصبحت منهجا فى السلوك كما رأينا فى مواقف « سارتر » و «سيمون دى بوفوار » و « كامى » والمائة والعشرين مفكرا الذين دافعوا عن استقلال الجزائر .

وهكذا ترى أن الفكر الفرنسى امتص خير ما فى الوجودية وحوله الى سلوك ، وأصبح من الضرورى أن يتقدم الأدباء والمفكرون نحو شىء آخر .. شىء جديد .

قبول فكرة اللامعقول

● **وما هذا الجديد كما رأيته خلال رحلتك ؟**

ــ لقد عرفت الأسماء الجديدة التى تشغل الحياة الأدبية والفنية فى فرنسا ..

ففى الشعر لمعت أسماء كوينو Queneau وهو شاعر وكاتب مسرحى أيضا ، وبونفو Bonnefoy و بيشيت Pichette وجروجان Grosjean وهنرى ميشو Henri Michaud ولو أنه من شعراء الجيل القديم الا انه اشتهر أخيرا واصبح على رأس كبار الشعراء المعاصرين .

وفى الرواية نجد « كوينو » كما قلت ، وله روايتان حققتا نجاحا كبيرا وهما « زازى فى المترو

Zazi dans le Metro » ، « عطلة الحيـــاة Le Dimanche de la vie والى جانبه نجد « دوبليار Dubillard » و « بييدو Billedowx » وأنتونين آرثو Antonin Artaud وجاتي Gatti

وفى رأى بعض النقاد ان الاتجاه الجديد عنـد هؤلاء الكتاب هو قبول فكرة اللامعقول بمـزيج من المرارة والعطف . وهذا عكس الثورة الوجودية كما نعلم ، او ان شئت مزيدا من الدقة فلنقل انالثورة قد تحولت عندهم الى مرارة أو حالة منالاستسلام مع الاقتناع بعدم امكان التحدى الدائم عـلى الطريقة الوجودية • ومن المعروف أنهم غير مهتمين بمعالجة المشكلات السياسية والاجتماعية بشـكل مباشر ، ولكن دون أن يعتزلوا الحياة فى ابراجعاجية، وفى أسلوبهم ميل واضح الى الشاعرية •

● يخيل الى ان فى هذا الاتجاه الجديد اصداء لجوانب من التفكير الوجودى أو على الاقل امتدادات له .

ــ الحقيقة أن هذا الاتجاه الجديد يعتبر انتصارا أكبر لموقف « كامى » ، ومن الممكن تلخيص موقفه من خلال « أسطورة سيزيف » ، فهو يشبه الموقف الانسانى بموقف « سيزيف » من الآلهـة التى حكمت عليه أن يظل طوال حياته يحمل صخرةهائلة من سفح الجبل الى قمتـــه ، حتى اذا صنع ذلك بالمشقة والآلام ، عادت الصخرة فسقطت الىالسفح من جديد ، وعاد « سيزيف » يحملها مرة أخرى ويعانى العذاب والآلام الى ما لا نهاية .

فرق كبير بين هذا الموقف وبين مـوقف ثائـر كبروميثيوس، والموقف السارترى أقرب لبروميثيوس منه لسيزيف •

كان « كامى » يعبر عن القلق ••• وعن الغضب أو القرف الانسانى ، وموقفه هو موقف عدم القبول ، فتحول عدم القبول عند الكتاب الجـدد الى نوع من المرارة ليست سوداء ولكنها مشوبة بالرقةوالعطف على الموقف الانسانى .

● هل قابلت ممثلى هذا الاتجاه فى فرنسا ؟

ــ لم يتح لى أن أقابل أحدا من كبار الأدبـاء والمفكرين فى فرنسا فقد كان معظمهم يمضــون أجازاتهم خارج باريس ، وانما قابلت بعضالشعراء الشبان . فقد دعانى « كلود فو » ، وهو سـكرتير سارتر الى سهرة حضرها معه ثلاثة من الشعراء الناشئين •• يمثلون جيل البراعم ، كان واحد منهم يعمل مساعدا لكامى فى أعماله المسرحية ، يلازمه أثناء اخراج مسرحياته ويطوف معه ليحضر حفلات عرضها ، وأحيانا يشترك بالتمثيل فيها ، وهو الى جانب ذلك كاتب وشاعر ، وتتراوح أعمار هـؤلاء الشبان بين الثانية والعشرين والخامسـة والعشرين انهم يمثلون الجيل الصاعد من أدباء فرنسا ، لـكل منهم ديوان أو اثنان ، ولكنهم معروفون لدى القراء •

حرب الأجيال

● اعلم انك على صلة وثيقة بعدد من ادباء الجيل الصاعد لدينا ، فهل وجدت فرقا بينهم وبين هذه المجموعة من الادباء الشبان الذين تعرفت عليهم فى باريس ؟

ــ بالطبع فمن الواضح ان مشاكلهم مختلفة عن مشاكل ادبائنا الشبان . الشبان هنا قلقونولكنهم لا يعرفون الواجب المطلوب منهم ، ولا كيفيحلون مشاكلهم الادبية . انهم يحسون احساسا واضحـا ان هناك مشاكل تواجههم فى الأسلوب او البناء او الموضوع أو فى طبيعة علاقتهم بالمجتمع والانسانيـة بوجه عام ، ولكنهم لا يعرفون كيف يحلون هــذه المشاكل . اما هناك فلا تحس هذه البلبلة ولاتلمسها فى شخصيات الأدباء الشبان او انتاجهم .

● وكيف تفسر ذلك ؟

ــ سبب ذلك ان التراث هناك اكثر تسلسلا وهو مدروس ومنظم ، أما تراثنا فمتقطع ، ومـا زال فى حاجة الى دراسات عديدة . واتصال شباب فرنسا بمصادر الحضارة والثقافة اتصال وثيق ومباشر ، وليس الحال كذلك بالنسبة لشبابنا ، كما انالجو هناك يتميز برحابة فكرية اكبر ، فيستطيع الاديب الشاب أن يرى مايشاء من الآراء ويمارس ما يحـلو له من التجارب دون أن يتخذ منه المجتمع موقفـا معاديا ، ورغم الاختلافات الكبيرة بين المـدارس الأدبية هناك لا تجد لديهم ما نسميه بحرب الأجيال، اى أن الجيل القديم يحاول دائما تحطيم الجيـل الجديد ، ونادرا ما تجد احد كتاب الجيل القـديم لدينا يحاول تقديم أحد الكتاب الجدد للرأى العـام ويهمنى أن أقرر هنا أن جيلنا ــ جيلى أنا ومنـدور وعبد الرحمن بدوى ونجيب محفوظ ــ يخطىء نفس الخطأ الذى اخطأه معنا أساتذتنا العقـاد وطه حسين وهيكل حين لم يحاولوا أن يقدمـونا للجمهور .

● ولكنى اذكر ان الدكتور طه حسين قدم توفيق الحكيم بحماسة شديدة ؟

— هذا مثال فريد لم يتكرر ، ولهذا تذكره ونذكره جميعا ، ومع ذلك فيبدو أن الدكتور طه حسين احس بخطئه وظن أن توفيق الحكيم أصبح أكبر مما ينبغى ، فسرعان ما اختلفا ونشبت بينهما ملاحاة قلمية ..

أما هناك فالكتاب القدماء يعترفون بحق الاختلاف بين الأجيال أكثر من هنا ، ويقومون بدور كبير فى تقديم الكتاب الجدد للجمهور ، ومن الأمثلة على ذلك تلك المقدمة التحليلية القيمة التى كتبها «جان بول سارتر» لرواية «صورة رجل مجهول» للروائية الجديدة «ناتالى ساروت Natalie Sarraute» رغم أنها من مدرسة مختلفة عنه اختلافا كبيرا فى فهم الرواية وأسلوب انشائها ، وبهذه المناسبة فان هذه الروائية واحدة من ثلاثة روائيين يعتبرون أهم كتاب الرواية فى فرنسا اليوم ، والاثنان الآخران هما «روب جرييه Robbe-Grillet» و «مرجريت دورا Marguerite Duras» والثلاثة استقروا فى مكانة ادبية ممتازة واصبحت لهم شهرة عالمية . وترجمت رواياتهم الى كل اللغات الهامة ، وان لم يعرفهم قراء العربية بعد .

● **والمسرح الفرنسى كيف وجدته ؟**

— فى هذا الصيف كانت باريس مشغولة بمسرحيات «أيونسكو» و «تشيكوف» ، وكانت لندن مهتمة ببرخت . ويمكن أن أقول ان فى المسرح الفرنسى اليوم ثلاثة تيارات ، تيار سارتر ، وتيار صامويل بيكيت ، ثم تيار ما يسمونه بالموجة الجديدة ، وهو اتجاه فى الأدب والمسرح والسينما ، فالفرنسيون كما قلت لك يتحركون دائما فى شكل مدارس فى حين يرفض الانجليز أن ينضووا تحت تيار او مدرسة انهم يكرهون التبويب ..

والفكرة العامة التى تشغل فنانى هذه الموجة الجديدة ، أو فنانى أوربا كلها بشكل عام هى فكرة البحث فى اللامعقول ، ولعل خير نموذج لهذا البحث مسرحية «صامويل بيكيت» المشهورة «فى انتظار جودو» ..

وفى المسرح الأوربى اليوم كاتب سويسرى اسمه «دورنمات Durrenmatt» يبزغ كالشهاب ومسرحياته تمثل بكثرة فى باريس .. وترجمت الى الانجليزية ومن المنتظر أن تغزو المسرح الانجليزى أيضا .

ثورة على «اليوت»

● **اعتقد انه حان الوقت كى نعبر المانش ونتحدث قليلا عن الادب الانجليزى .. كيف تركت الحركة الادبية فى انجلترا عام ١٩٥٠ ؟**

— سنة ١٩٥٠ كان هناك فراغ أدبى فى انجلترا لأن الانجليز كانوا يرفضون المدارس الأدبية التى ظهرت فى القارة الأوربية ، ولم يكن اتجاه الشباب الساخط قد تبلور بعد ، فأول مسرحية لجون أوزبرن مثلت فى ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، وكانت بمثابة دق الجرس ايذانا بمولد هذه المدرسة .

و «اليوت» كان قد أدى رسالته وبدأ يذبل .. وآخر مسرحية شعرية أثارت ضجة كانت «حفل الكوكتيل» وألف بعدها عدة مسرحيات لم تلاق مثل هذا النجاح . نستطيع ان نقول انه كان لايزال يشغل القمة ولكنه كان يختم حياته الأدبية .

عودة الى عمود الشعر

● **وكيف وجدته فى زيارتك الاخيرة ، هل لا يزال يمارس نفوذا أدبيا على الشعراء الجدد ؟**

— على العكس من ذلك فى انجلترا اليوم ثورة على مدرسة «اليوت» ، ورجوع الى خصائص العصر الادواردى فى الشعر وهو المرحلة الواقعة بين عصر الملكة فيكتوريا والحرب العالمية الأولى . انه نوع من الاحياء لأسلوب «ويلفرد أون Wilfrid Owen» فى التعبير الشعرى .

واهم الشعراء فى انجلترا اليوم هم «لورانس داريل» ولو أنه لاينتمى الى هذه المدرسة ، و «اليزابيث جيننج Elizabeth Jennings» و «ر. س. توماس R.S. Thomas» ، «كنجسلى ايميس Kingsley Amis» وهو كذلك روائى لامع . و «بيتر بورتر Peter Porter» و «دوم مورياس Dom Moraes» وهو شاعر هندى يكتب باللغة الانجليزية

وأهم ما يميز أسلوب هؤلاء الشعراء الجدد التعبير المباشر والبعد عن الألاعيب الفكرية التى كان يلجأ اليها «اليوت» .. فى شعرهم تلقائية واضحة واهتمام بالعاطفة أكثر من الاهتمام بالعقل ..

● **وتلك فيما أظن خصائص الشعر الاصيل فى كل زمان ومكان ..**

ـ ربما ، على كل حال لقد رجع هؤلاء الشعراء الى عمود الشعر التقليدى ، واعتبروا « اليوت » مرحلة أجنبية فى الشعر الانجليزى .. وهاك مثال من شعرهم ..

وامسك الدكتور لويس عوض بديوان للشـــاعرة « اليزابيث جيننجز » وقرا قصيدتين منه ،وضحت فيهما البساطة الشديدة والرقة العاطفية مع البعد التام عن كل تعقيد أو الغاز . وكانت احداهما من ميزان « البالاد » التقليدى فى الشـــعر الانجليزى

● وهل استطاع هؤلاء الشعراء الجدد أن يشغلوا قــــراء الشعر الانجليزى ويصرفوهم عن قراءة شعراء الجيل السابق ؟

ـ انهم يشغلون الجو الأدبى بالفعل ، ولـكن ما زال الى جوارهم شعراء قدماء مقروءون مثل «لوى مـــــــــاكنيس Lewis Macneice » ، و « اودن Auden » ، و « ديلان توماس Dylan Thomas » وهذا الشاعر الأخير تربع على القمة فترة طـويلة وقد مثلوا له فى مهرجان ادنبرة ـ الذى حضرتـه اثناء رحلتى ـ مسرحية « الطبيب والشيطان » .

حلقة مفقودة بين البشر

● والمسرح الانجليزى .. أما زال «اوزبرن» ومدرسة الغاضبين يسيطرون عليه ؟

ـ حين يتحدثون فى انجلترا عن مدرسة الشبان الغاضبين يقولون انهم لم يعودوا شبابا ولا غاضبين. وهذا غير صحيح ، كل ما يريدون أن يقولوه انهم لم يعودوا يؤلفون بنفس القوة والجودة . لقد شهدت هناك احدى مسرحيات «أوزبرن» الحديثة واسمها « دم آل بمبرج The Blood of the Bambeprg's » وفكرتها تتلخص فى السخرية من تقاليد عقد القران الملكى فى انجلترا . فمن المعروف أن الأسرة المـالكة الإنجليزية فيها دم ألمانى لذلك اختار المؤلف اسما ألمانيا مضحكا . ونرى فى المسرحيـــة كيف تجرى الاستعدادات فى البلاط الملكى بمناسبة زفاف الأميرة الى شاب رياضى من أفراد الطبقة الأرستقراطيــــة . وفى يوم الزفاف يقتل العريس المنتظر فى حـــادث سيارة .

ويقع البلاط فى أزمة كبيرة ، فقد أجـــريت استعدادات ضخمة للحفل وصرفت أموال طـــائلة ، والشعب كله ينتظر الزفاف ، وليس من المعقـــول ان يلغى كل ذلك لأن العريس مات .. ماذا يقولون للشعب الذى يبيت فى ميدان القصر منذ ثلاثة ايام لكى لا تفوته فرصة مشاهدة الموكب الملكى ؟

وتلاحظ هنا أن هـــذا يحدث فى انجلترا بالفعل فى حفلات الزفاف والتتويج ، والمؤلف يسخـــر فى مسرحيته من هذا الجانب المضحك فى العقليـــــة الانجليزية ، انه يصور ما يجرى فى القصر الملكى وكأنه تمثيلية ينتظرها الشعب باهتمام شديد ومن غير المعقول أن تلغى التمثيلية فى آخر لحظة بسبب موت الممثل الأول .

ويعثر رجال البـــلاط على حل للأزمة فى شخص مصور صحفى يشبه العريس الراحل ، وكان قـــد حضر الى القصر ليصور الاحتفال ، فيعرضـــون عليه أن يتزوج الأميرة لينقذهم من ورطتهم .

ويرفض المصـــور فى بادىء الأمـــر ، وحين يدرك حقيقة الموقف يبدأ فى المساومة .

ومن اطرف احداث المسرحية تلك الفتاة الـــتى عثر عليها الحرس الملكى مختبئة فى مدخنة القصر ومعها طعامها ، وتعترف الفتاة انها اختبأت منـــذ ثلاثة ايام لتحظى برؤية زوج الأميرة وتقبل يده ، وحين ينهرها الزوج الجديد تنتحر ..

وعلى هذا النحو يسخر المؤلف من عقلية الانجليز ويذكر على لسان أحد أبطاله أن المبلغ الـــذى أنفـــق فى اصلاح الكاتدرائية التى سيتم فيها الزفاف يكفى لانشاء عشرة آلاف مدرسة ابتدائية .

والى جانب « أوزبرن » نجـــد كاتبين مسرحيين على أكبر قدر من الأهميـــة وهما « هـــارولد بينتر Harold Pinter » ، و « آنولـــــد وســـــكر Arnold Wesker » وقد شـــهدت للأول مسرحيـة « معـــــرض الأزياء The Collection » ، وللآخـــر «بطاطس مع كل صنف Chips with Everything » وأهمية المسرح الجديد الذى يقدمه هؤلاء المؤلفـــون أنه يجرى تجارب هامة الى أبعد حد ، ففى مسرحية « معرض الأزياء » لبينتر نجد أن كل أحداثهـــــا تجرى فى شقتين متباعدتين نراهما على المسرح فى وقت واحد ونشهد ما يدور فيهما بلا توقف ، ولا رابط بينهما سوى أن زوجة ساكن احدى الشقتين خانت زوجها مع ساكن الشـــــقة الآخر ، أو هكذا زعمت له ، فان المسرحية تنتهى دون أن نعـــرف حقيقة الأمر . وتفصل بين المكانين بقعـــة ظـــلام ولا شىء أكثر من ذلك . ولاحظت أن الاضاءة تلعب

دورا كبيرا فى المسرحية وتغنى عن جوانب كثيرة من الديكور .

ان المسرح الانجليزى الجديد يمضى فى الطريق الذى شقه « صامويل بيكيت » ، فكثيرا ما يصور الناس وهم يتحدثون معا ساعة أو أكثر مع عجزهم التام عن التفاهم لأن كلا منهم مختلف عن الآخر ، مشغول بعالمه الخاص الذى لا يسمح للآخرين باقتحامه . كل منهم يكلم نفسه بصوت عال جدا لا يستطيع معه أن يسمع صوت الآخرين أو يفهمه . فثمة حلقة مفقودة بين جميع البشر .

مسرحنا والتجارب الجديدة

● **بمناسبة الحديث عن هذا المسرح الجديد ، هل تعتقد انه يناسب جمهورنا فى هذه المرحلة من تطورنا الفنى .. انى الاحظ عددا كبيرا من صفوة المثقفين لا يستسيغونه ، ولا يقبلونه الا بصعوبة ، فهل توافق على أن يقدم مسرحنا بعض مؤلفات « صامويل بيكيت » أو « ايونسكو » مثلا كما يعتزم « مسرح الجيب » أن يصنع ؟**

ـ لى رأى فى هذا الموضوع يتلخص فى ان عملية « الفربلة » لا ينبغى أن تأتى من فوق . يجب أن نقدم كل أنواع الفكر وكل أنواع الفن ، وعملية « الفربلة » أو الاختيار تأتى من القاعدة نفسها فالشعب شأنه شأن كل جسم سليم يطرد بنفسه كل ماهو غريب عنه . ومن الخطر أن يقوم القوامون على الثقافة بعملية الاختيار فيفرضوا على القراء والمشاهدين نوعا من الوصاية الفكرية التى قدتكون ضارة . يجب أن يقوم الضمير العام بعملية الاختيار لأن المختصين يكونون فى العادة أسيرى أوضاع معينة .

ولو اعتمدنا على القادة فى تقديم ما يشاءون وما يرضى أمزجتهم فمن المحتمل أن يمزقوا كل جديد حتى ولو كان نافعا . يجب أن نفتح كل النوافذ ، فهذه هى الطريقة الوحيدة التى تحفظ لنا شبابنا الفنى .

● **ولكن هل تتصور أن تقدم « بيكيت » مثلا لجمهور لا يعرف « ابسن »أو « تشيكوف » و « برخت » .. اليس من الافضل أن يكون هناك نوع من التدرج فيما نقدمه للجمهور حتى يستطيع أن يختار ما يلائمه وهو على بينة من امره ؟**

ـ لو سرت على سياسة التدرج هذه فربما احتجنا الى مئات السنين . ان التطور فى حياتنا المصرية لا يسير بخطوات منتظمة ولا متناسقة، ففى حياتنا أشياء كثيرة لانختلف فيها عن أوربا اليوم ، وهناك جوانب أخرى مازلنا متخلفين فيها مائة عام ، وثالثة خمسمائة وهكذا ..

وحينما قلت فى أول مقال كتبته بعد عودتى أن طليعة المشتغلين بالأدب والثقافة فى بلادنا متخلفون نحو عشر سنوات عن متابعة حقيقة ما يجرى فى الآداب الغربية المعاصرة التى لا نعرف عنها الا القشور ، كنت أعنى ما أقول حقا ، واقصد بطليعة المشتغلين بالأدب والثقافة النقاد والكتاب وأساتذة الأدب فى الجامعات ، وهؤلاء جميعا تفرض عليهم مهنتهم أن يتابعوا ما يجرى فى ميادين تخصصهم أولا بأول .

هل تتصور طبيبا لا يلم بوسائل العلاج الجديدة ويظل يستخدم البنسلين مثلا فى الوقت الذى ظهرت فيه عقارات جديدة فى أوربا تفوق البنسلين وتمتاز عليه بميزات كثيرة ؟ كذلك الشأن مع طليعة المختصين فى الأدب يجب أن يحيطوا أولا بأول بكل جديد .

ولو أننا بدأنا نترجم « راسين » مثلا فى أيام محمد على ، و « شكسبير » فى القرن التاسع عشر .. ودرسناهما فى المدارس لأصبحا جزءا من تراثنا الفكرى ، ولما وجدنا اليوم هذا التخلف الشديد فى ميادين الثقافة . فمعظم القراء العرب ما زالوا حتى اليوم يسمعون عن شكسبير من نقلة الثقافة ولكنهم لا يقرأون له .

● **وما السبيل الى علاج هذا التخلف ؟**

ـ يخيل الى ان اهم ما ينبغى ان نعنى به هو ترجمة النصوص ونشرها على أوسع نطاق مع الاقلال من التعليقات قدر الامكان .

● **أرى انك عدت محملا بالكثير من الكتب والافكار فهل ترشح كتبا بعينها للترجمة الى اللغة العربية ؟**

ـ لقد كلفنى السيد وزير الثقافة والارشاد القومى باعداد قائمة بالكتب الأدبية والفنية التى أرشحها للترجمة ، وسأقوم بهذه المهمة . على أنى أنصح الأدباء الشبان بضرورة قراءة مسرح «بيكيت» و « بينتر » و « وسكر » و « برندان بيهان Brendan Behan » وروايات « ناتالى ساروت » وغيرهم من كتاب المدرسة الجديدة الذين حدثتك عنهم فى مستهل الحديث .

« فؤاد دواره »

رحلة الفنانين إلى النوبة
وأثرها فى أعمالهم

بقلم : على كامل الديب

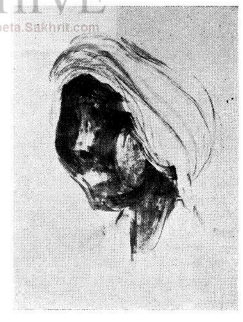
غادرت بهم المركب ميناء أسوان .. يوم الثلاثاء السابع والعشرين من مارس الماضى ، وكان يحف بها قاربان بخاريان كبيران ، ساعدا خلال الرحلة على نقل من شاء من الفنانين شرقا أو غربا ، وارتدادا أو تقدما لاستجلاء معالم المنطقة أو رسمها .. خلال الفترة التى ألقيت فيها المرساة بالمنطقة .

وبلغت المركب غايتها بوصولها الى أدندان ، ثم عادت مرتدة الى أسوان فى اثنى عشر يوما .. قطعت خلالها حوالى ستمائة كيلومتر .. فى الذهاب والاياب وتوقفت فى أهم القرى والنجوع :

دهميت ـ كلابشة ـ قورته ـ أبو سمبل ـ بلانة ـ أدندان ـ عنيبة ـ أبريم ـ سلوكه ـ ديبوت .

جلس الدكتور ثروت عكاشة بين مجموعة الفنانين الذين دعاهم لزيارة النوبة ، وكنت واحدا منهم ، فقال ان للرسامة « تحية حليم » فضلا فى تحقيق هذه الرحلة ، وتفصيل ذلك ، فقد قابلها مصادفة فى « أبو سمبل » تحاول أن تسجل انطباعها بالمكان فى رسم سريع خلال الفترة القصيرة التى ترسو فيها باخرة « البوستة السودانية » لمدة لا تزيد عن ساعة يشاهد ركابها خلالها آثار المعبدين اللذين بناهما رمسيس تحية للشمس ولزوجته الجميلة «نفرتارى» وهى مدة لاتكفى الفنان لتسجيل مشاهداته ومشاعره فاعتزم استضافة مجموعة من الفنانين على باخرة

فتى نوبى (للمصور : على الديب)



خمسة وعشرون من رجال الفن والفكر .. جمعتهم على المركب « الدكة » دعوة من الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والارشاد القومى .. لزيارة بلاد النوبة .. بينهم المهندس ، والمصور ، والمثال ، والأديب ، والموسيقى وراقص الباليه .

امرأتان من النوبة
(للفنانة : تحية حليم)



تقوم بهم فى رحلة على النيل يسجلون خلالها انطباعاتهم بالمشاعر التى ترتبط ببلاد النوبة، وليقيموا بعد ذلك معرضا تنظمه الوزارة .. وينقلون فيه هذه الانطباعات الى نفوس الآخرين .

وهى نقطة تحول جديد خطير فى مفهوم الدولة لدور الفن والفنان حين تؤمن بأن العمل الفنى وسيلة للتعبير قوية التأثير ، تستجيب لها النفوس ، وهى لذلك تتيح الفرصة للفنانين للتعرف على أجزاء من بلادهم .. لا يقدرون عليها بوسائلهم الخاصة ، وتتيح الفرصة للآخرين لمشاهدتها والاستجابة لما تحمله من المشاعر عبر أعمال هؤلاء الفنانين .

***

تحركت الباخرة من ميناء أسوان ..
وكانت ساعة الشاى ..
واتصل النقاش على جانبى المائدة ..
بين المهندس المعمارى والأديب الناقد
حديث لا يفتر ، ولا يتطرق اليه الملل ..
عن الفن .. وعن الأمل ..
عن القديم والجديد .. والتاريخ والحضارة
عن الروح والذات .. عن الحلم والحدث

كنا نتحدث عن التراث .. وما حاجتنا اليه فى المستقبل .. بعضنا يراه علامات على الطريق .. والبعض يراه مضللا عنه .. ثم نتلاقى على فهم .. أو ننفر على تضاد ..

ومن « دهميت » الى « كلابشة » الى « قورته » تجتاحنا الأحاسيس والأخيلة .. تدير رءوسنا كما تديرها الكأس ..

أكثرنا مأخوذ بنشوة طاغية للعمل دون توقف.. من اليقظة قبل الشروق حتى ساعة النوم .. وآخرون خلدوا الى القراءة والتأمل .

***

ويوما خرج بنا المهندس حسن فتحى فى جولة بكلابشة .. وكان معنا المهندس الأثرى المرافق أحمد لطفى .. فعاد مشدوها مما رأى .. وكانت الجولة قبل الغروب .. وهى ساعة عجيبة اذا تجولت فيها بقرية من قرى النوبة .

انك تكاد ترى أشباحا تحتك بك فى الطريق .. أشباحا هائمة ، مسالمة ، مطمئنة .. البيوت تبدو مثل القصور التى لم تصفها قصص الف ليلة وليلة أو حكايات هانز كريستيان اندرسون ..

لاتستطيع أن تجد أكمل منها تصميما لاخراج الاوبرا او الباليه .. او لقصص خيالية ليست من هذا العالم .. ومع ذلك فهى موجودة لدينا وجزء من تراثنا .

عاد مرافقنا الأثرى ــ الذى تولى هذا العام نقل معبد الدكة حجرا من فوق حجر ــ يقول ان هذا التراث الانسانى من العمارة النوبية وزخارفها لايقل أهمية عن الآثار القديمة .. فماذا نحن فاعلون من أجلها قبل أن تغرقها مياه السد العالى .. انها لا تدخل ضمن مشروع انقاذ آثار النوبة أو حتى مشروع التسجيل .

من هنا نستطيع أن نبدأ قصتنا ..

ان الرحلة التى قمنا بها لم تحقق نتائجها شيئا كبيرا مما الزمنا به انفسنا خلال الرحلة .. ومع ذلك فان ما تحقق شىء ضخم .. لقد حققنا هذا المعرض الذى أقيم بوكالة الفورى فى يوليو الماضى .. وبالاسكندرية فى اغسطس .

والقى المهندس حسن فتحى محاضرتين عن العمارة فى بلاد النوبة .. لم يتيسر تسجيلهما .. لكنهما كانتا صيحتين داميتين .. استمع اليهما افراد الشعب النوبى ، ولكن لم يستمع اليهما مسئول .. ولكن لا نعتبر أنفسنا مسئولين .. ويجب أن يجتمع فى ندوة كل الفنانين الذين رأوا فى كلابشة .. وقورته ما اطلقنا عليه خلال الرحلة



حامد ندا

اسم «**علامات على الطريق**» لنضع النقط فوق الحروف .. ونعفى ضمائرنا من المسئولية أمام الأجيال .

***

ان الذين طلبوا أن أكتب «**للمجلة**» عن انطباعات الفنانين ببلاد النوبة ، طلبوا منى أمرا عسيرا فانا واحد من هؤلاء الفنانين الذين مروا بتلك التجربة . وستظل التجربة تحتاج الى من يتحدث عنها من الخارج ، ويراها من البعد الطبيعى للعين .. فى النظرة الفاحصة الناقدة . غير أن كلا النظرتين .. لا تخفيان من الأمر شيئا .. وهو أن معرض النوبة قد نجح نجاحا قل أن شهد مثله معرض فى موسم سابق .

نجح المعرض فى اقامته بوكالة الفورى .. وقالوا عنه :

« ان فكرة اقامة هذا المعرض فى هذا المكان بالذات فكرة ذكية للغاية ، وقد استطاعت هذه الفكرة الواعية أن تحقق أكثر من هدف .. وكان وجود هذا المعرض فى هذا المكان التاريخى الشعبى .. فرصة ذهبية لأكثر من لقاء .. وأكثر من احتكاك ثقافى ..

لقاء بين كبار الفنانين وأولاد البلد ..
لقاء بين أولاد البلد ومشاكل النوبة ..
ولقاء بين المثقفين وقطعة نابضة من التاريخ
ولقاء بين هؤلاء جميعا .. »

ونجح المعرض في غزارة الانتاج .. فقد بلغ عدد اللوحات المعروضة ٢٤٨ لوحة على اساس الايعرض الفنان أكثر من خمس عشرة لوحة .. وكان لدى البعض أكثر من ستين لوحة .

ونجح المعرض بمستواه الفني والموضوعي ... وبالتقاء مجموعة من الفنانين فيه ، ندر أن تجتمع لعرض قبله .. وفيما يلي تعريف سريع بأهم أعمالهم :

احسان خليل : رسوم بالقلم لتلال النوبة ، انها ليست الآثار وحدها التى ستغمرها مياه السد العالى ، ولكن الطبيعة أيضا التى تنبت بين حناياها القرى والنجوع ، ستصعد اليها مياه السد العالى الى ستين مترا فوق مستواها الحالى ورسمتها الفنانة بحرف القلم المدبب في لوحات مستطيلة جمعت فيها عديدا من المنظور .. تصلح لتكون رسما حائطيا للتنفيذ في متحف الفنون الشعبية .. أنها تسجل أيضا جانبا سوف يختفى من الطبيعة في بلاد النوبة .

احمد عبد الوهاب : مثال .. ومع ذلك فمعروضاته كلها لوحات تصوير منفذة بالالوان الزيتية على كرتون .. لتعطى تأثير الرسوم الحائطية - الفرسك - في خطوط مقتبسة من الفرسك الفرعونى ، ويغلب عليها اللون البنى .. وقد شاعت أخيرا ممارسة المثالين للتصوير بالزيت ، وأحمد عبدالوهاب تغلب عليه هواية التصوير ، ويجيد حبك الموضوع ، وتحديد المسطحات هو أسلوبه في النحت والتصوير .. القطعة الوحيدة من النحت التى يعرضها لرأس نوبى .. واضحة الكتلة .. ولكن مضلعاتها المثلثة .. تعيدها الى سطوح ذات حساسية للتصوير .

أنور عبد المولى : عرض نحتا مباشرا على الحجر لصبى نوبى وفتاة نوبية ، ودراسات حفر من الزخارف الحائطية ، كما قام بعرض لقطات للصخور بالنوبة « من وجهة نظر المثال » ..

والمثال أنور من القلائل الذين قطعوا شوطا بعيدا في التمكن من أسرار النحت المباشر .. وهو الوحيد بين المثالين المشتركين في الرحلة الذى عاد بأكثر من قطعة من الحجر المنحوت ، منها رأس أحد بحارة المركب .

تحية حليم : تلك الفنانة الرقيقة ، المصورة المتفرغة التى تتمثل فيها شخصية بلدنا .. في اطار حديث من السطح الداكن المنمق .. تعبر في كل أعمالها عن نفسها ، وتتطلب في لوحتها « نوبيتان » طول النظرة والوقوف امام عملها فترة ، فأحيانا تخفى وسائل العرض وضروراته قدرا كبيرا من ملامح الشخصية وقيم العمل الفنى . وعند تحية حليم أرجو الزائر لمعارض الفن أن يجبر نفسه على البقاء فترة أطول أمام أعمالها .. انه ان فعل فسيتعذر عليه بعدها أن ينتزع نفسه من أمامها .. غير انى أرجو الا تكون المبالغة في الاهتمام بملامس السطوح ، هي سبب الصدمة التى تصيب النظرة الأولى ، ولذلك أفضل عليها الملامسة الواضحة التى تحمل شيئا نعنيه ونقصد به ما نريده ..

قرية نوبية

(للفنان : صلاح طاهر)



كانت تحية طوال الرحلة قوية الملاحظة بشكل عجيب .. كانت تلفت أنظارنا الى كل ما هو أصيل .. ولذلك اود أن أهمس اليها بالا توقع على رسومها بالحروف اللاتينية فقط ويحسن أن تضيف اليها توقيعها العربى .

جاذبية سرى : مصورة متفرغة .. نافذة مفتوحة على الاحساسات والانعكاسات المباشرة التى تنطبع بها نفسها .. ولم أعرف « جاذبية » فى أى من أعمالها على هذه الصفة وبمثل هذا القدر الذى رأيته فى انتاجها لمعرض النوبة وانطباعاتها بأهلها وبيوتها ..

لوحتها الزيتية « من وحى النوبة » .. حسناء نوبية فى الليل .. نجوم تملأ السماء .. كما يمكن أن تراها أو تتخيلها فى الليلة الحالكة والقمر وليد ، فبدر ، ومن كل الالوان التى تهيىء للوحة .. جو الاحتفال بالعيد ، فى الارض والسماء والماء ، فى كل الساعات ، وجميع الازمان ، جعلت من الرمزية القومية فى فتاة النوبة التى تتوسط الصورة هابطة الى الماء عذراء عارية داخل الثوب .. كأنها تمثال فى تابوت شفاف .. العرى فيه لا يشير فضيحة ، بل فيه خفر وحياء .

وهنا يبرز المعنى واضحا تتمثل فيه جميع القوى التىكونت الموضوع ، واشتركت فى ابرازه .. أرض النوبة وما عليها من خطوط والوان وفنون .. عروس النوبة « عروس النيل » التى سيغمرها الماء شيئا فشيئا .. حاملا معه خلف السد العالى .. الخير والرخاء .. نباتا وكهرباء .

جمال كامل : مشهور برسومه بالريشة والحبر الشينى .. لم يترك القلم طول الرحلة — رسم كل شخصيات الرحلة .. قدم لنا ست لوحات أهمها «من وحى النوبة» ، و «ساقية من أدندان »

حامد سعيد : نرى معه بالقلم الخط الفاصل واللونالهامس .. ومحاولاته لتسجيل سمات الخلود ، الخلود فى الطبيعة .. والخلود فى ذاته .. ظاهرة ونكرة .

وفى محاولاته أن ينسيك الوسيلة والوسطة .. وأدوات التعبير الفنى ومواده من أقلام والوان .. ليترك لك على الورق الانفعال بالمرئيات .. كما تنتهى اليه العين بمدركات الحس والابصار .

فى الاجزاء الاربعة « دراسات للنور على ابو سمبل » تكاد تحس بأن يد الفنان قد لمست همس الزمن ، وأنها تركت على الورق أحاسيس نادرة تعيد الشعور باللحظة المشتركة التى تهيمن على الرائى حين تلفه — من النظرة — نفس الافكار والاحاسيس والمشاعر .

انه يودع من طرف قلمه المدبب سيالا مذابة فيه نفسه .. وابتهالاته . اننى اتخيل كيف يجب أن تعرض أعماله ، وأنتظر الفرصة التى تسنح لذلك .. لسبب واحد .. هو أن تقوم فى عرض الاعمال الفنية الخاصة محاولة للوصل فى قناة واحدة .. بين سالب وموجب — ينشأ عن تجاذبهما ولقائهما مزيد من المعرفة بالمضمون المستتر والمضمون المعلن .

حامد ندا : يفتش عن شىء — أى شىء — أخشى ماأخشاه — اذا عثر على هذا الشىء أن ينساه .!

الوحدات الزخرفية فى لوحاته « كلابشة والنوبة .. غريبة .. كأنه رأى كل ما رآه .. وأراد أن يضيف عندئذ غيره ، أو كأنه يأخذ الوحدة .. لا ليستخدمها بل لينكرها .. اذا كان ذلك من طبيعته .. فقد نجح فى اخفاء النوبة فى أعماله .. فأنت لا تعرفها من الصورة .. لانه جردها — حتى أخذت وصفا غير وصفها — وانتسبت لغير أهلها .

حبيب جورجى : بعد أن غلبت عليه شهرته فى متابعةمدرسته فى الفن التلقائى يبرز فى معرض النوبة .. ماهرا فى لمساته الهامسة بفرشاته والوانه المائية .

لم تدع له ظروف المكان ولا الزمان أن يقوم من امام المنظر الذى يرسمه ، وهو مقتنع أنه أعطاه حقه ، ولذلك تبدو رسومه فى اطارها كبدايات لأعمال غير منتهية ، غير أنه أعطى مع ذلك كل عمل منها نصيبه من المساحة واللون ، حقق به شيئا لم يكن ليتحقق — فى ظنى — ان زاد عليه .

حسن فتحى : هو المهندس المعمارى — الفنان — والدالفكر خلال الرحلة .. عرض صورا فوتوغرافية لمبانى النوبة ، والقى محاضرتين ، قلت فى بداية الحديث اننى أسفت أشد الاسف لعدم تسجيلهما .

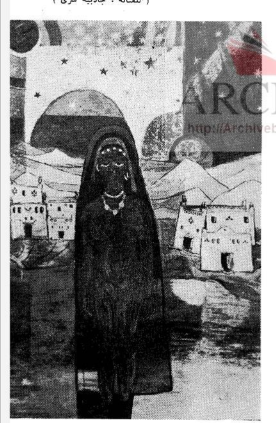
ان حسن فتحى ينظر الى النوبة الغربى ، كأنها « أتلانتيك » ثانية — وهو يرى الكارثة مزدوجة ، حين تغرق النوبة دون ان تسجل عماراتها .. بكل ما يمكن من وسائل التسجيل

حسين بيكار : محاولاته لتحليل المناظر وتحويلها الىتكوين زخرف .. فى بيت من دهميت أبيض .. وأمرأة برداء أصفر . تلمع شخصية بيكار وأسلوبه الواقعى .. المجرد من الحشو وكذلك فى مظلة الزير ، والنوبى ذى الرداء الابيض فى الطريق .

ومن الرسوم الناجحة لبيكار فى الاستخلاص والاضاءة « فى انتظار البوستة » نرى فيها نوبيين على الشاطىء وخلفهم بيوت وراءها تلال سوداء — يبدو بيكار متمكنا فى الصنعة والتأليف .

الاسكتش الاصلى الصغير ، الذى رأيته وهو يصفه فى الرحلة — أذكره ولا أنساه — أقل رونقا وبهاء وأكثر حسا وصدقا ..

من وحى النوبة
(للفنانة : جاذبية سرى)







دراسات نوبيـــة



(للفنان : عبد الغنى أبو العينين)

خميس شحاتة : عرض فى دراسات عملية كيفية الاستفـادة من الفن الشعبى النوبى فى التهيئة الفنية للاستعمال العام وهو احد الاتجاهات فى البحث الذى يجرى بادارة التفرغ والبحوث الفنية .

رمسيس يونان : كان رمسيس يونان منذ أيام الدراســة بكلية الفنون الجميلة رائدا ـ وكان يبدو من ملامح خطـوطه ـ فى الاشخاص ـ أو الطبيعة الصامتة أنها خطوط ثائرة مطوعة ـ كان يحرر المكتسى من كسائه ويجرد العارى من لحمه ويجرد الطبيعة من الوانها .. ويضع بديلا لما يجرده شيئا من عنده .

ولعل رمسيس يونان من القلائل الذين يحـــاولون بعملهم التعبير عن الآباد .. والاقاصى .. والاغوار .. وهو فى لوحته الفريدة الوحيدة التى عرضها ـ من وحى النوبة ـ لا يعـــدو بها بعيدا عن ذاته .. انه يقيس فيها أبعاد الوحدة .. وآفاق الفراغ .

وأنا لا يمكننى أن أضيف الى التجريد أعمال رمسيس لمجرد الغموض الذى يكتنفها .. أو لجزئيات التكوين التى لا حصر ولا مفهوم لها .. فأسلوبه فى انهاء الصورة أسلوب كلاسيكى فيه كل أصول الصنعة الاكاديمية واسرارها .

صلاح طاهر : فى لوحته « انتظار البوستة » نجـــده فى تجميعاته الانسانية .. ويؤدى هذا بنا للاشارة الى المرحلة التى يمر بها هذا الفنان اليوم بانتاجه الكبير .. وأنا أطلق عليها مرحلة التجميع .. انه يجمع ـ بتشديد الميم ـ كل شيء .. ويبحث عن الجموع فى السوق .. وبين الحجاج فى رسوم النوبة .. لون جديد من هذا التجميع ، ولعل من الظـواهر الصادقة التى تدل على صدقه وانفعاله بالمجتمع الاشتـراكى الجديد .. نزوعه نحو التجميع .. وهو شعور بأن دعـــوة المجتمع تدعو الى التجمع والتكتل .

صمويل هنرى : وأمام هذا المثال الرسام ، الذى لم يقدم الا رسوما ، أجدنى حائرا .. ان صمويل هنرى فنان لم يحل بعد كثيرا من مشاكله .. وما يقدمه فى رسوم عسير أن يقدمه لنا فى تمثال أو لوحة منحوتة .. ان قطر الاحساس عنـــــده وزواياه وأبعاده .. يقيسها بالخطوط ـ وبالابيض والأسود .. ثم يحاول بعد ذلك أن يحولها الى مجسم .. أو هذا ما أظنه .

فلنترقب لوحته الجديدة ـ فى مدخل الكونسرفتوار ـ لنرى كيف استطاع أن يمزج الخطوط بالالوان والعجائن فقدنهتدى اليه هناك ، ونقيس زواياه وأبعاده .

نذكر له صورتيه الزيتيتين الناجحتين فى معرض النـــوبة « التمســـاح » فاغرا فاه ولا شيء يبتلعه غير عصفور فى الفراغ .. ثم شعب يبتلعه اليم فى صورة الهجرة .

اما رسومه بالقلم ـ أسود وأبيض ـ فهى تحتاج الى مقاييس تقاس بها عندما ينتهى فيها على بر

عبد الغنى أبو العينين : من أغزر أعضاء الرحلة انتاجا انصرف فى أكثر أعماله الى دراسات بالجواش .. تستهدف خـــلق تصميمات للمسرح بأنواعه للأوبرا والباليه ومسرح العـــرائس وبعضها سنراه قريبا جدا على مسرح العرائس .

وله غيرها دراسات سريعة رائعة بالالوان المائية

نذكر له منظر الخطوة الجماعية لرقصة مع أطباق الخوص الملون ورقصة بالدفوف مع خطوة رباعية .

ومدخل بيت وسلالم تتضح فيها لمسات فرشاة عارفة بأسرار وتكنيك الألوان المائية .

عبد المنعم القصاص : مصور ورسام بالحبـــر الشينى .. انتظر كل يوم جمعة رسمه فى ملحق « الاهرام » .

كان عضوا بلجنة الدعاية لهذا المعرض .. عرض خمس عشرة لوحة ورسما . عبر فيها بنجاح عن حركات الانخلاع والتثنى فى الرقص النوبى .

اغلب صوره زيتية ، ولم يتح لنا فرصة الاستمتاع بمواهبه فى رسوم الريشة .

ناجى كامل : مثال ـ نجد فى رسومه ما نفتقده فى رســــوم المثالين الآخرين .

ان الرسم عنده بحث فى الكتلة وتحديد لنسبها ومساحاتها .. نذكر له « نوبيات على شكل عمائر » .

وقطعة النحت الوحيدة له .. انسان على شكل بيت .. وبيت على شكل انسان .. دعوة للحاجة الى تلاؤم العمـارة مع احتياجات الانسان الروحية والمادية ، وهو المعنى الـــذى استعيره من محاضرة الاستاذ حسن فتحى .

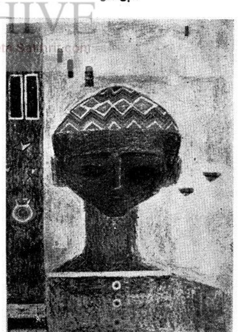
حول معرض النوبة

بقلم : بدر الدين أبو غازى





ناجى كامل



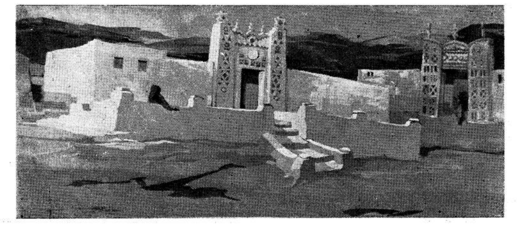
من أحداث الموسم الفنى التى كان لها دلالتها واهميتها ، تلك الرحلة التى وجهتها وزارة الثقافة الى النوبة ، ودعت اليها جماعة من اهل الفن لزيارة تلك البلاد التى بات قدرا عليها أن تغيب أمام ضرورة العمران والتقدم .

ومنذ ظهر مشروع السد العالى ، بدأ التفكير فى المحافظة على آثار النوبة .. وكنا نرسل الكلمة تلو الكلمة داعين الى الاحتفاظ بمعبد « أبو سنبل » عملاق الفن الى جانب السد العالى عملاق التعمير والعلم والصناعة ، وأخذت بعوث الآثار تفد الى النوبة للبحث فى انقاذ ما يمكن انقاذه من آثارها .. الى أن جاء الوزير الفنان ثروت عكاشة فنقل « قضية النوبة » من مجالها الاقليمى الى المجال الدولى وتحرك فى العالم نبض انسانى يحيط بهذه القرى الراقدة فى أحضان الجبل انتظارا لموكبها الجنائزى تمضى به مياه النيل الذى كان نشيد حياتها الى القدر المحتوم .

وكم من مواكب جنائزية مرت بحياة النوبة ، وبعثت فى نفوس أهلها الحزن والشجن الدفين على

على الشاطىء للفنان : حسين بيكار

قرية من دهميت (للفنان : عبد الغنى أبو العينين)



الأرض التى طالما جاهدوا الطبيعة والظروف من أجل بقائها .

ولكن هذه المواكب كان يصاحبها نشيد البعث الصادر من عقيدة هذه الأرض ..

فاقامة خزان أسوان ثم تعليته كانت نذيرا للنوبة ، ولكنها كانت بعثا لها واكتشافا لمعالمها ، ولقد عاشت هذه البلاد فى المجهول حتى كان مشروع الخزان بدءا لاكتشافها ، ومرحلة لدراسات أثرية اظهرت معالم وأشياء لم نكن نعلم منها الا القليل وتدين علوم المصريات للخزان بهذه الدراسات التى نشطت مع اقامته .

ومرة أخرى فى تاريخ النوبة يتيح السد العالى المجال لعملية مسح أثرى ومسح ثقافى عام لهذه البقاع قبل أن تغيب ..

وما رحلة الفنانين الا خطوة هامة فى موكب المسح الثقافى الذى يمضى عبر هذه البلاد ، ومعرض النوبة الذى أقيم فى وكالة الغورى بالقاهرة ، وفى متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية هو ثمرة من ثمار هذه الرحلة . وقد أضيف الى معرض الاسكندرية أعمال الفنانين المرحوم أدهم وانلى وشقيقه سيف وكانا قد اوفدا الى النوبة لتسجيل معالمها منذ ثلاث سنوات .

احمد عبد الوهاب



الطابع العام للمعرض يعكس انبهار الفنانين بملامح النوبة ، ويسجل تأثراتهم ببيوتها وسكانها ومعالم الطبيعة فيها ، ويقف أحيانا عند بعض ملامح حياتهم الاجتماعية . انه تسجيل سريع بقدر ما اتسعت له الرحلة ينفذ أحيانا الى الحياة الداخلية للاشياء وروح البلاد العميق ، ولكنه يقف فى اغلب الأحيان عند معالم الحياة الخارجية وسطحها التصويرى .

جمعت الرحلة ثلاثة أجيال من الفنانين التشكيليين يمثلون اتجاهات فنية مختلفة، ولكن نبضا مشتركا يربطهم هو حبهم لهذه الأرض وانبهارهم بها ، ومن اجل هذا تشابه عندهم موضوع العمل الفنى وان اختلف أسلوب التناول .

من الملامح التى انفعل اغلبهم بها عمارة النوبة فى بساطتها وأصالتها النابعة من حياة الناس وحسهم البنائى والزخرفى الخاص ، وانعكس هذا الانفعال فى لوحات صلاح طاهر الذى يعد من اغزر فنانى الرحلة انتاجا . تناول الموضوع من حيث التكوين والألوان فعبر من زوايا عدة عن تناسق التكوين، وعن وحدة العمارة ، وقدم من خلال الألوان التى برع فى استخلاص طاقتها التعبيرية وتناغمها تفسيرا تصويريا لبيوت النوبة ، واخص من لوحاته ((**معمار فى دهميت**))

وعالج حسين بيكار نفس الموضوع وتجلت حساسيته اللونية مع بقائه امينا على لغته الزخرفية فى لوحاته المائية ((**بيوت**)) وفى لوحة ((**بيت من دهميت**)) .

وتناول على الديب كذلك الموضوع نفسه ، وقد بعد العهد بريشته الرقيقة الى ان عاد اليها النشاط فى رحلة النوبة ، ومن اعماله لوحته ((**بيت ناظر المدرسة**)) حيث ساهمت الألوان الصفراء والزرقاء بدرجاتها اللونية التى استخدمها فى التعبير عن روح الصفاء والاستقرار التى تشع من عمارة النوبة .

على ان البيوت كالأشخاص لها حياتها الداخلية واشعاع روحها .. وهذا ما وفق المرحوم « أدهم وانلى » فى ابرازه فى لوحة ((**قرية نوبية**)) .

هنا يرتفع الفنان بعمله الفنى عن مستوى ((**التسجيل**)) ، وعن مستوى ((**التأثير**)) الى التقاط الحياة الداخلية للمبانى .

فنحس حلم القرية وشجنها الدفين فى الوان يلتقى فيها الأزرق القاتم والأصفر ويرنمان معا لحنا من النغم الحزين يشيع فى اللوحة ويتردد فيه ايقاع موسيقى يتميز به كل عمل فنى كبير .

وسجلت تحية حليم احساسها بالنوبة فى لوحة ((**قرية نوبية**)) بأسلوبها التعبيرى ، وفى بيوتها البيضاء لمحة من البقاع التى استوحاها رمسيس يونان فى لوحته ((**من وحى النوبة**)) وهى أثره الوحيد من هذه الرحلة ..

غير أن تحية حليم تلتزم الأسلوب التشخيصى مع ما تدخله عليه من تحوير بينما يتجه رمسيس يونان الى ((**التجريد**)) وان لم يذهب الى ((**المجرد البحت**)) ، ففى استيحائه للنوبة ما زالت تلوح لمحات من بيوتها بين صخور وهضاب يهددهاالزوال

ولقد استطاع رمسيس يونان أن يحقق لعمله الفنى الوحدة مع التجريد وان يعكس فى الوانه القاتمة الحنين والاحساس الشاعرى والحياة الداخلية للاشياء ، والصراع مع الطبيعة وقسوة العيش .. واذا كانت بعض اللوحات التجريدية تتسم بالتفكك فان رمسيس يونان قد خلا من هذا العيب ،فقد ظهر فى عمله تماسكالتكوين وترابطه .

واستحوذ تأثير العمارة النوبية على خامد سعيد فسجلها فى لمحات سريعة ظهر فيها صفاء خطوطه وأسلوبه الذى يميل الى ابراز الاستقرار والجلال مع اختصار العبارات التشكيلية الى أقصى الحدود التى تحقق هذا التأثير ، وقدم الى جانب هذا دراسات للنور فى أبى سنبل ، وتصميم لشهادة تعبر عن انقاذ آثار النوبة بنفس أسلوبه التشكيلى.

وتناول حبيب جورجى أدواته الفنية فصور ((**قرية دهميت**)) وبعض مناظر النوبة بأسلوب أعاد الينا ترديد النغم القديم فى لوحاته المائية التى طالما سجلت تمكنه فى هذا المضمار .

وكانت العمارة النوبية هى المجال الذى أظهر فيه حسن فتحى مقدرته التعبيرية كمصور فوتوغرافى ، فأبرز أصالة التعبير المعمارى عند اهل النوبة ، وأنهذه العمارةالتى تحيا فى وجدانه، والتى طالما قدم لنا روائعها ماكانت لتكشف أسرارها وروائعها مثلما كشفتها تلك الصور التى تعمقها ببصيرته أكثر مما رآها ببصره .

وتأكد تأثير هذه العمارة النوبية وزخارفها عند حامد ندا وأحمد عبد الوهاب ، وجمال كامل وعبد المنعم القصاص ، وفى رسم احسان خليل حتىلتكاد الزخارف والمبانى أن تكون العنصر الأساسى المؤثر فى أعمال رحلة النوبة .

أما ((**حياة الناس**)) فما كان يتسع لها كثيرا هذا التسجيل السريع ، وان بدا جانب منها فى



فتاة من النوبة
(للفنان : عبد الغنى أبو العينين)

فى النوبة
للفنان : رمسيس يونان



بعض الأعمال ، أخص منها ثلاث لوحات شاركت فى ابراز ناحية من حياة المجتمع النوبى هى « **انتظار البوستة** » للفنانين صلاح طاهر وحسين بيكار ، « **قراءة الصحف فى النوبة** » للفنان ادهم وانلى ، فى هذه اللوحات الثلاث تعبير عن أحاسيس تعيش فى المجهول تحت ظل هذا الجبل وتتطلع الى النبأ يخرج بها من عزلتها سواء جاء فى شكل رسالة او عن طريق صحيفة .. هذا الارتقاب والتطلع يتخذ فى النوبة شكل مشاركة جماعية تخرج بالأفراد من وحدتهم ، فهم يقرءون معا ويتطلعون معا ، لا يعرفون هذه الوحدة الفردية التى يحرص عليها الغربى ..

الرسالة لشخص منهم هى لهم جميعا، والصحيفة مشاع بينهم .

وقد أحسن صلاح طاهر التعبير عن هذا المعنى فى تجمعاته التى تنتظر السفينة القادمة ، وتناولها حسين بيكار فصور ضآلة الأشخاص ازاء الطبيعة الشاهقة التى تحتويهم ، وجعل للجبل الذى يحجبهم فى مؤخرة اللوحة معنى رمزيا يكمل الاحساس العام بحياة هؤلاء الناس الذين يعيشون فى المجهول .

أما الرءوس التعبيرية الثلاثة التى رمز بها ادهم وانلى لموضوع « **قراءة الصحف** » فهى تعبير رائع للتطلع نحو الحركة والحياة ، ولمعايشة العالم الخارجى من خلال تجسيم الاحساس بالخبر وكأن عيون هؤلاء القراء تلتهم الأحداث وتتشربها .

وقد ساهمت الألوان التى استخدمها والتعبير الذى اضفاه على الوجوه فى تأكيد هذا المعنى وابرازه ونقل ايحاء العمل الفنى الى المشاهد دون أن يخرج عن طاقات فن التصوير وحدوده .

أما ملامح الوجوه النوبية فقد سجلها أحمدعبد الوهاب ، وتحية حليم ، وجاذبية سرى التى اتجهت ايضا الى تسجيل سريع لبعض مظاهر الحياة فى النوبة يبعد عن طريقتها الخاصة التى ظهرت فى لوحتها « **من وحى النوبة** » . وحبذا لو تناولت بأسلوبها الخاص بعض انعكاسات هذه الرحلة وامدتنا بالمزيد .

وما زلت انتظر من انور عبد المولى أعمالا من النحت يضيفها الى تمثاليه اللذين حاول ان يسجل فيهما ملامح من الوجوه النوبية .



وجه من النوبة
(تمثال للفنان : أنور عبد المولى)

وهذا ايضا ما أرتقبه من النحات « صمويل هنرى » الذى اقتصر فى المعرض على دراسات تصويرية تميز فيها ببراعته ومقدرته التعبيرية .

واستهوى الجانب البهيج من حياة النوبة عبد الغنى ابو العينين ، فسجل رقصاتها الشعبية ومناظرها بأسلوبه الزخرفى المشرق بجمال اللون . وكانت هذه التجمعات الراقصة هى ايضا من المشاهد التى استوحاها سيف وانلى وأخرج منها مجموعات التقت فيها براعة التكوين ومقدرته اللونية الفائقة . وهو ان مال الى الزخرف فى بعض أعماله فانه يجنح الى التجريد فى أعمال اخرى مثل « **قرية نوبية** » ويسجل بعض ملامح النوبة فى لوحة « **معبد حتحور** » و « **معبد جرف حسين** » .

على أن لكل فنان بقعة تستهويه ويجد فيها التجاوب الكامل مع نفسه حتى ليكاد يلمس فى

اعماله نبضها الداخلي ويحس في كل شبر منها بأعماق الحياة التى تضطرب فيه . وتعتبر النوبة بالنسبة لناجى كامل وحى حياته كما كانت ((تاهيتى)) بالنسبة لجوجان، ومونمارتر بالنسبةلأوتريللو . . .

لقد استطاع ناجى كامل ان يحس تراب هذه الأرض وصخورها وملامح اهلها ويمزجها بألوانه وتكويناته . ان العمارة والأشخاص في لوحاته يكاد يتحقق فيها التزاوج والامتزاج بين الانسان والبناء كهذا التزاوج بين الانسان والحيوان عند الاغريق .

وهو في تمثاله ((النوبة)) يعبر عن العمق والاستقرار وصلابة الجبال ، والشجن الحزين ولو اتيحت لهذا الفنان فرصة الاقامة في هذه الأرض لسجل اعماقها وروحها الخفى الذى لا تستطيع ان تملكه الا اذا عايشته وامتزج بنفسك ، ولاستطاع ان يستكمل لأسلوبه معالمه النابعة من طبيعة تلك البلاد .

وما زال في غياهب نفس النوبة كنوز من التعبير الفنى ينبغى ان توجه الجهود للتنقيب عنها ، وهي ايضا ملتقى تجارب تتطلب الى جانب التعبير التشكيلي دراسات للاستفادة من فنونها الشعبية كتلك الدراسات التى اجراها خميس شحاته وما استخلصه انور عبد المولى من زخارفها الحائطية .

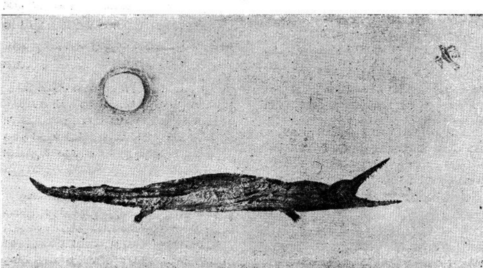
وهذه الطبيعة العاتية بجبالها والصحارى المحيطة بها ونخيلها ، والمشاعر التى تنبض فى وجوه أهلها واغانيهم .. كم هى فى حاجة الى اديب تشكيلى يصور عمقها الدفين في لوحات يرسمها بقلمه .

ان « رحلة النوبة » ينبغى أن تكون بدءا لطواف ثقافى يوجه الى أعماق تلك البلاد يسجلها فى الفنون التشكيلية وفى الأدب والموسيقى .

وثمار الرحلة الأولى ليست الا الانطباع المباشر للرؤية والمشاهدة ، ولكن حين نبدأ فى تصوير ما لم نعد نراه .. حين تشترك المخيلة والذكرى معا فى التعبير الفنى وفى استخراج ما رسب فى الأعماق .. عندئذ سنرى من النوبة ملامح اخرى وسنعيش مع نبضات قلبها الذى سيظل يخفق فى أعماق النيل .



التمساح والطائر (للفنان : صموئيل هنرى)





الغراب في التراث الشعبي الإنساني

بقلم : **فوزى العنتيل**

فى امكاننا أن نستنتج ـ مما عرفناه من نقوش الكهوف ، ومما خلفته لنا المجتمعات الانسانية القديمة ـ أن التصورات العقائدية لهذه المجتمعات قد ارتبطت بالكائنات الحية أكثر مما ارتبطت بالاجرام السماوية وتغيرات الفصول ، وظواهر الطقس .

لقد اتجهت اهتمامات الانسان القديم اولا الى الحيوانات التى كان يقتنصها ، وقد ظل ذلك ـ على الأرجح ـ حتى وقت متأخر عندما بدأ الناس يولون اهمية للمطر والرعد، واطوار القمر، وحركات الشمس ، كمؤثرات تتصل بحياتهم ، وبمايصيبهم من رغد .

وعندما ازداد نمو الغابات ، ووجد الانسان نفسه مضطرا الى ان يعيش على حواشيها، وان يسعى فى البحث عن مصادر طعامه ، ثم عرف الزراعة ـ بعد ذلك ـ عندئذ اصبح واضحا لدى هذا الانسان أن رخاءه يعتمد على الطقس ، وعلى تغيرات الفصول.

العلاقة بين الإنسان والطيور

بدأت العلاقة بين الانسان والطيور عندما بدأ بحثه عن الطعام ، فمضى يسرق أعشاش هذه الطيور ، ويصنع لها الفخاخ والأشراك كى يقبض عليها ويذبحها .

ثم نشأت شريعة حماية الطيور ، فحرمت أخذ الذكر والأنثى فى وقت واحد .

ولابد أن الشعوب البدائية الأولى قد أساغت أكل بيض الطيور ، يدل على ذلك ما كان يحتويه طعامهم من قيمة غذائية عالية ، ولأن البيض لايحتاج الى اعداد أكثر من تحطيم القشرة ، وقد وجدت بقايا بيض النعام عند السكان القدماء فى الصين وفى افريقيا .

« ان الانسان البدائى الذى لم يكن يعرف التأنق فى الحرص على ان يكون طعامه طازجا ، كان يلتهم بتلذذ ما قد يكون مدخرا لديه من هذه الطيور .

وقد استطاع صيادو الطيور فى العصر الحجرى القديم ان يحصلوا عليها فى غير موسم الفقس ليضعوها فى قدورهم، وكان ذلك يتم باستخدام العصى المقذوفة احيانا ، وبقذف الحجارة – فى براعة – احيانا أخرى . ولما اخترع الانسان « القوس » كان معنى ذلك أنه قد وجد سلاحا أكثر فاعلية لتحقيق غرضه » (1) .

ولقد استخدمت عظام الطيور كأدوات، واستخدمت ايضا كأنابيب تمسك مواد الفنان القديم، واستخدمت اخيرا كناى يصفر الناس عليه الحانهم . وقد اتخذت بعض الشعوب البدائية من قشور بيض النعام زجاجات، واستخدم بعض خزافى الحضارات القديمة عظام الطير فى طبع النماذج التى يريدونها على ادواتهم .

اما المعتقدات الشعبية حول الطيور فانها تضرب كذلك بجذور قديمة ، وتدور فى مجالات متعددة وقد حظى بعض الطيور باهتمامات بالغة فى التراث الشعبى الانسانى ، وخير مثال لذلك هو **(الغراب)** فلا يكاد تراث أمة يخلو من اشارات حوله ، واكثر العقائد الشعبية شيوعا بالنسبة للغراب انه طائر مشئوم ، نجد ذلك فى الفولكلور الأوربى ، وفى الفولكلور الانسانى بعامة ، غير انه مثل انواع أخرى من الطيور كالكوكو The Cuckoo يجمع بين الخصائص المتضادة او المتقابلة ، بين الخير والشر فى آن .

(التناقض) حول الغراب

ان تفسير هذا التناقض بالنسبة لبعض الطيور يعود الى الأسلوب الذى تميز به التفكير البدائى فان البدائيين رأوا ان **القوى الخارقة** وكأنما هى مكلفة بأن تعبر عن نفسها تعبيرا مزدوجا، فهى مرة رحيمة ، وتارة منتقمة ، ومن ثم فان الطيور المرتبطة بهذه العقائد تحمل خاصية **التنبؤ** بالخير والشر، فهى تارة تمنح السعادة ، وطورا تجلب البلاء .

وقد امكن تعقب التناقض حول الغراب فى التراث الشعبى – تاريخيا – فوجد ان هذا التناقض يجىء من خطين مختلفين فى التراث الشعبى هما : الوثنية ، والمسيحية .

اما التفسير النهائى فيبدو أنه يكمن فى اتجاه الانسان الى انه كان يرهب بعض الأشياء ، ومن ثم فانه يعزو اليها **قوى خارقة** ، وانه – ايضا – يميل الى تصور او تخيل ملامح أو صفات غير عادية فى **التفاؤل** ، وهو فى نفس الوقت يجد ان دلالتها يمكن ان تتغير الى نقيضها وهو **التشاؤم** ، تماما كالاعتقاد بأن اغفال بعض التفاصيل الصغيرة فى الطقوس السحرية قد يبطل تأثيرها .

لقد كان الناس فى ايرلندا – فى نهاية القرن السابع عشر – يعتقدون بأن **الغراب** – الذى فى اجنحته بياض – اذا طار يمينا وهو ينعق فى نفس الوقت ، فان ذلك يعنى نبوءة مؤكدة بالحظ السعيد لأى شخص .

ومما يوضح هذا التناقض الأغنية الأوربية القديمة التى تقول :

«اذا رأيت غرابا واحدا فان ذلك دليل على الحظ السعيد، لكن رؤية غرابين نذير بلية من غير شك ، أما ان تقابل ثلاثة ، فذلك يعنى أنك تقابل الشيطان » .

لقد أصبح الغراب مألوفا لقراء الأدب الانجليزى وهو يوصف بأنه **طائر الموت** ، ففى **(مكبث)** نجد ان نعيق الغراب كان نذير القضاء بالنسبة **(لدنكان)** ، وشبيه بذلك ما نجده فى مواطن أخرى من **(شكسبير)** مثل **(الملك جون)** و **(يوليوس قيصر)** ، اما التخيل فى افتراض ان الغربان نذير بالموت والبوار فقد جاء من ملاحظة اجتماعها حيث ترقد جثث القتلى فى المعارك ثم عبر منها الى الاعتقاد بأن الغراب لا يطير فوق المنازل الموبوءة فحسب – كما جاء **(عطيل)** – بل انه على حد تعبير **(مارلو)** ينفض العدوى من جناحه المعتم .

والاعتقاد بأن نعيق **الغراب** انما هو نذير بالموت اعتقاد شائع فى كل ارجاء أوربا وفى انحاء مختلفة من افريقيا وآسيا .

ان الصورة التى يظهر بها **الغراب** فى التراث الوثنى، او بتعبير آخر **(التراث غير المسيحى)** تؤيد وجهة النظر التى تقول بأنه فى الأزمنة المبكرة كان العاملان المسيطران على العقائد الشعبية هما : الاحترام ، والخوف .

وفى التراث الدانمركى يعنى ظهور **الغراب** نبوءة هى ان الموت قد جاء لراعى الكنيسة . ولدينا مثال غريب آخر لتبدل الفولكلور بالنسبة لتطور المعتقدات حول الغربان – وبعض الطيور المشابهة لها – من

(1) *The Folklore of Birds,* — *E.A. Armstrong.*

انها تلتقط أعين ضحاياها ، وهذا الأثر الذى جاء ذكره فى (كتاب الأمثال) وكذلك عند (ارستوفان) ينهض على ملاحظات دقيقة . وعلى العكس من ذلك ما يعتقده الناس فى (ويلز) من أن فاقدى البصر الذين يعاملون الغربان بشفقة سوف يستعيدون القدرة على الابصار مرة أخرى .

وفى تشيكوسلوفاكيا يعتقد بأن أكل قلوب ثلاثة **غربان** مسحوقة يعطى مناعة ضد القتل ، وبأن أكل قلوب **الغربان** يساعد أصحابه على اكتساب ما لدى **الغربان** من قدرة على الرؤية .

وفى التراث الشعبى العربى نجد الاعتقاد بأنه :

« اذا علق منقار **الغراب** على انسان حفظ من العين . وان كبد **الغراب** تذهب الغشاوة اكتحالا ، ومرارة **الغراب** اذا طلى بها انسان مسحور بطل عنه السحر » (١)

ومن ناحية أخرى يقول القزوينى ان الغراب

« يجتمع على الحيوانات الكبار كالجمل ، والفرس ، وكذا الادمى ، ويقصد قلع عينها » (٢)

والدميرى يروى ايضا عن ابن الهيثم ما يقال من أن **الغراب** يبصر من تحت الأرض بقدر منقاره ، وقد دعاه ذلك الى التعقيب على تسمية العرب **للغراب** (بالأعور) فيقول :

« وهم يعرفون أنه صاف العين حاد البصر ، وقال الجاحظ: انما سموه بالاعور تفاؤلا بالسلامة منه ، كما سموا البرية بالمفازة » (٣)

لقد ازدهرت الأساطير بعديد من الأمثلة حول الترابط بين **الغربان** ، وبين فقد احدى العينين ، وكذلك بين الحرف السحرية ، وربما كانت عادة **الغراب** أكل الأعين نتيجة لهذا الترابط ، وكذلك العادة التى نجدها عند الحدادين من وضع ضمادة على احدى العينين لحفظها من الشرر المتطاير ـ أثناء قيام الحداد بعمله ـ تحمل فى الغالب تأثيرات مما سبق ذكره .

● التكهن بالمستقبل :

ويمتد تمقيد الفكرة الى مجالات أبعد من ذلك، فالمعتقدات الشعبية تؤمن بقدرة **الغراب** على التنبؤ بالحوادث خيرها وشرها ، وكراهية **الغراب** ترتبط بتلك المقدرة التى يمتلكها للتكهن بالمستقبل . وفى الأزمنة القديمة كان الناس فى (ايرلندا) يستطيعون التنبؤ بالحوادث المقبلة عن طريق ملاحظة نداء **الغربان** . ومما هو بصدد ذلك ما يعتقده العرب

(١) الدميرى : حياة الحيوان الكبرى جـ٢ .
(٢) القزوينى : عجائب المخلوقات .
(٣) « فى الريف المصرى لا تزال عادة الناس من ترديد هذه الكلمة « أعور » يصيحون بها على الغراب . كى يطير مبتعدا عن صغار الفراخ ، أو الحب ، أو مايشبه ذلك » .

من ان صياح الغراب مرتين شر ، أما اذا صاح ثلاث مرات فهو خير على قدر عدد الحروف (١)

ونجد فى التراث الشعبى العربى كثيرا من الأسباب المختلفة التى دعت الى كراهية **الغراب** ، الى حد أن الاشتقاق اللغوى ، والاطلاق لبعض أنواعه **قد تاثر** بهذه العقائد ، يقول الدميرى :

« .. والعرب تتشاءم **بالغراب** ، ولذا اشتقوا من اسمه **الغربة ، والاغتراب ، والغريب** . وغراب البين الابقع ، قال الجوهرى : هو الذى فيه سواد وبياض ، وقال صاحب المجالسة سمى غراب البين لانه بان عن نوح ليأتيه بخبر الارض ، فترك أمره ، ووقع على جيفة ... »

وانما قيل لكل **غراب ، غراب البين** لأنه يسقط فى منازل الناس اذا ساروا منها وبانوا عنها ، وعلى الرغم من ان التراث الشعبى العربى قد تتبع خواص **الغراب** ، وعرف طباعه ، ومنها **(الحذر الشديد)** الا أنهم أوغلوا فى مسايرة العقائد الشعبية كما نجد عند الدميرى وغيره .

قال المقدسى فى

«كشف الاسرار فى حكم **الطيور والازهار**»

فى صفة غراب البين ، **هو غراب أسود ينوح نوح الحزين المصاب ، وينعق بين الخلان والاصحاب ، اذا رأى شملا مجتمعا انذر بشتاته ، وان شاهد ربعا عامرا بشر بخرابه ودروس عرصاته ، يعرف النازل والساكن بخراب الدور والمساكن ، ويحذر الآكل غصة المآكل ، ويبشر الراحل بقرب المراحل ، ينعق بصوت فيه تحزين كما يصيح المعلن بالتاذين .**

ونعرف أن ابن عباس كان اذا نعب **الغراب** يقول:

«اللهم لا طير الا طيرك ، ولا خير الا خيرك ، ولا اله غيرك»

ونجد تعليلا آخر لكراهية العرب للغراب :

« ... وانما كان **الغراب** هو المقدم عندهم فى باب الشؤم لانه لما كان أسود ، ولونه مختلفا ان كان أبقع ، ولم يكن على ابلهم شىء أشد من الغراب ، وكان حديد البصر يخاف من عينيه كما يخاف من عين المعيان قدموه فى باب الشؤم » (١)

(١) الدميرى حياة الحيوان الكبرى
(٢) الدميرى « حياة الحيوان الكبرى » .

ثم يسوق الدميرى هذه القصة تأييدا لما سبق فيقول :

« قال أبوالفرج المعافى بن زكريا فى كتاب « **الجليس والأنيس** » كنا نجلس فى حضرة القاضى أبى الحسن ، فجئنا على العادة، فجلسنا عند بابه . واذا أعرابى جالس كانت له حاجة، اذ وقع **غراب** على نخلة فى الدار ، فصرخ ثم طار ، فقال الاعرابى : ان هذا **الغراب** يقول : ان صاحب هذه الداريموت بعد سبعة أيام » .

وتنتهى القصة بموت القاضى فى اليوم السابع وهنالك ايضا القصة المشهورة عنأمية بن ابى الصلت الذى فسر نعيب **الغراب** أثناء تناوله كأسا للشراب بأنه — اى امية — سيموت من هذه الكأس ، وقال لجلسائه :

ان **الغراب** يقول : ان امارة ذلك أنه — اى **الغراب** —يذهب الى كوم فيبتلع عظما فيموت .

وقد تم ذلك ، كما تقول الرواية .

ويمكن ان نضيف الى كراهية العرب **للغراب** ما اجتمع فيه من صفات لم ترضهم ، يوضح بعضها قول القزوينى :

قال خلف الأحمر : رأيت فرخ **الغراب** فلم أر صورة أقبح منه ولا أسمج ، ولا أقذر ولا أنتن مع عظم رأس ، وصغر بدن ، وطول منقار ، وقصر جناح أمرط منتن الريح .

ومما يرتبط بما قلنا عن مقدرة**الغراب** على التكهن بالمستقبل تلك العقيدة التى نجدها فى بعض الأقطار عندما تعمد الفتاة التى لم تتزوج الى الخروج فى صباح عيد (**تطهير العذراء**) — الثانى أو الثالث من فبراير — ، ثم تقذف فى سرعة بثلاثة اشياء متتابعة على راس احد الغربان ، اما هذه الأشياء فهى : حجر ، وعظمة ، وقطعة من الفحم النباتى Turf ، ثم ترصد حركة **الغراب** ، فاذا طار ناحية البحر ، فانها تتوقع أن زوج المستقبل سيجىء اليها عبر البحر ، أما اذا حط الغراب على منزل ، أو على مزرعة ، فان ذلك يعنى انها ستتزوج رجلا من هذه العائلة التى تسكن المنزل ، أو تمتلك المزرعة ، لكن اذا ظل **الغراب** فى مكانه ، فعليها أن تقنع بنصيبها المقسوم لأنها ستظل عانسا .

الغراب والطوفان

ما زلت أذكر احدى الألعاب الشعبية التى كان يقوم بها الصغار يمثلون فيها دجاجة يحتمى بها افراخها من خلفها ، ومن امامها (**غراب**) يحاورها كى يخطف هذه الأفراخ ، وهو ينشد اغنية شعبية، اعتقد انها مألوفة فى الريف المصرى ، كان مطلعهذه الأغنية :

« أنا الغراب النوحى ، النوحى ، اخطف واروح على سطوحى » .

والتفسير الذى ارجحه الآن هو ان (**الغراب النوحى**) نسبة الى **نوح** ، وان الذواكر الشعبية ظلت محتفظة بعلاقة الغراب بقصة الطوفان ، ولقد اوردنا ما رددته بعض المصادر العربية فى تعليل تسمية **الغراب بغراب البين** ، لأنه (**بان**) عن نوح.

ان التعليلات التوراتية للطوفان، وكذلكاشاراتها المتعلقة بارسال **الغراب** للبحث عن اليابسة — فى راى الباحثين — مستمدة من الأساطير البابلية . وهم يرون كذلك أنه بينما تقول احدى الأساطير الأكادية ان البحث عن اليابسة قد اشترك فيه ثلاثة من الطيور ، هى: الحمامة وعصفور الجنة، **والغراب** فانه طبقا لسفر (التكوين) — الذى يستقى من مصدرين — نجد أن **الغراب** قد ذهب أولا ليجىءبنبأ عن اليابسة غير أنه لم يرجع ، وعندئذ بعث **(نوح)** بالحمامة التى انطلقت ثلاث مرات ، ثم وجدت اليابسة فى رحلتها الثالثة .

وفى احدى الأساطير البابلية المبكرة عن الطوفان تقول احدى روايات هذه الأسطورة ، بأن الطيور التى ذهبت للبحث عن اليابسة قد عادت وفى ارجلها وحل ، أما ما نجده بالنسبة (لغصن الزيتون) الذى عادت به الحمامة ، فيبدو انه تبديل فى تلك التفاصيل .

ومن الأشياء التى ينبغى ملاحظتها ان الغربان تمتلك قوى غريبة بينالشعوب السامية، فالحكايات الآرامية تخبرنا بأن الشياطين عندما طردت اتخذت شكل الغربان، وأن الأرواح الشريرة تهاجم القديسين متخذة شكل الغربان السوداء النجسة . وقد عرضنا لبعض المعتقدات العربية بالنسبة **للغراب**.

الغراب والأشباح

ان ارتباط الغراب بفكرة الموت فى العقائدالشعبية قد أضفى عليه صفة أخرى ، وهى اتصاله بما يتعلق بالأرواح والأشباح ، من ذلك ما قيل من أن

الملك (ارثر) كان يقوم برحلاته المفضلة للصيد فى (ويلز) وفى (كورن وال) متنكرا فى هيئة **غراب** . وتبعا لهذا الاعتقاد ، فقد اعتبر — فى تلك المناطق — بأن قتل واحد من الغربان يجلب سوء الحظ ،وقد تطور هذا الاعتقاد فى أماكن أخرى ، فأصبح من يقتل غرابا ، فانه سيموت عاجلا .

وفى السويد يعتبر التراث الشعبى الغربان بأنها فى الحقيقة اشباح قتلى من الناس الذين لم يقدر لهم ان يدفنوا فى ظل الطقوس المسيحية .

وهذا الاعتقاد يحمل معه الاستنتاج الذى نستطيع رده الى اول نشأته ، وهو التوقير الذى كان يحاط به **الغراب** فى المعتقدات الوثنية .

وتذهب المعتقدات الشعبية الألمانية الى ابعد من ذلك ، وهو ان الغربان كانت فى الأصل ارواحا حلت عليها اللعنة ، او انها كانت خيولا للساحرات ، ثم صارت **غربانا** بعد ذلك .

وفى روسيا كان يظن بأن روح الساحرة تتخذ شكل **غراب** .

وفى بعض الحكايات الشعبية يظهر الشيطان فى هيئة **غراب** ، وفى بعض الأحيان نراه يحرس كنزا ، ويقال ان بعض هذه الغربان تقوم بمهمة رسول (ابليس) .

رسول الآلهة

اننا سنجد انفسنا قد عدنا مرة اخرى نحو فكرة **(التناقض)** ، او التقابل فى التراث الشعبى الانسانى حول **الغراب** ، وفى (العهد القديم) نجده فى اكثر من موضع ، وفى صور مختلفة ، فهو رمز للخراب فى سفر (اشعيا) ، وهو طائر نجس فى سفر (اللاويين) وقد رأيناه فى سفر (التكوين) رسولا لنوح .

وهناك اعتقاد بأن **الغراب** رسول الآلهة ، او انه يمثل الروح الظاهرة ، ومهما يكن من امر فقد الهمت اشارات التوراة الى الغراب الذى يقدم العون طائفة من حكايات (الخوارق Legends) التى تدور حول **الغراب** الذى يقدم الفوث لكثير من القديسين .

ان **الغراب** عندما يصبح (موضوعا) لتقديم المساعدة ، انما ينبثق — كما ذكرنا من قبل — من التراث المسيحى فى مخالفته للتراث الوثنى بالنسبة للمعتقدات حول الطيور التى كانت تعتبر مشئومة ، والطيور التى كانت تعتبر — احيانا — شريرة .

ولعل هذا يفسر لنا كيف أن (شكسبير) بموافقته لتراث عصره لم يجد صعوبة فى ان يجعل من **الغراب** الذى رأيناه رمزا للشر فى بعض مسرحياته — مثلا للخير فى بعض المسرحيات الأخرى .

قابيل وهابيل

ان قصة قابيل وهابيل او قصة (الشر) التى وردت فى القرآن الكريم ، والتى يلعب **الغراب** فيها دورا هاما ، قد كانت مجالا لتعليقات طويلة من المفسرين ، (فالقرطبى) يحدثنا بأن قابيل لما رأى انه قد تقبل قربان أخيه دون قربانه ، سولت له نفسه قتل اخيه ...

« .. فجهل كيف يقتله ، **فجاء ابليس بطائر** — أو بحيوان غيره — فجعل يشدخ رأسه بين حجرين ، ليقتدى به قابيل ففعل ... ولما قتله ندم ، **فقعد** يبكى عند رأسه اذ أقبل غرابان فاقتتلا ، فقتل أحدهما الآخر ، ثم حفر له حفرة فدفنه، ففعل القاتل بأخيه كذلك .

هنالك تفسير آخر لما فعله الغراب ، هو أنه يحث الأرض على طعمه (أكله) ليخفيه الى وقت الحاجة اليه، لانه من عادة **الغراب** فعل ذلك ، فتنبه قابيل بذلك الى مواراة أخيه (١) .

هذا ، وليس هناك تغيير فى جزئيات القصة فى آراء المفسرين الآخرين (٢) — فى حدود ما أعلم — وربما كانت الزيادة الوحيدة هى تعليل (الألوسى) لاختيار الغراب (٣) :

« ... قيل ، والحكمة فى **كونه المبعوث** دون غيره من الحيوان ، كونه يتشاءم به فى الفراق والاغتراب ، وذلك مناسب لهذه القصة ، وقال بعضهم : **انه كان ملكا ظهر فى** صورة الغراب .

---

(١) القرطبى : الجامع لاحكام القرآن ، تفسير سورة المائدة، ١٣٣ — ١٤٢ ، جـ٦ ط دار الكتب سنة ١٩٣٨ م .

(٢) الطبرى : جامع البيان ص ١١٩ — ١٢٨ ، وانظر : النيسابورى : تفسير غرائب القرآن ص ١١١ — ١٢١ ، ط١، المطبعة الاميرية بولاق سنة ١٣٢٥ هـ .

(٣) الالوسى : روح المعانى ص ٢٨٦ — ٢٩٠ ط ١ — بولاق. سنة ١٣٠١ هـ .

ان المعتقدات الشعبية حول **الغراب** (كرسول) تمتد الى مجالات اخرى ، منها انه يتصرف احيانا كدليل او كمرشد يقود الناس الى المدن ، واحيانا الى السماوات ، وقد قادت الغربان الاسكندر الى معبد (آمون جوبتر) .

وفى (سيلان) يحمل الملاحون فى سفنهم الطيور، ثم يطلقونها ، ويتبعونها كى تهديهم الى اليابسة ، وتوجد اشارات لهذه الممارسة فى المصادر الهندية فى القرن الخامس ق.م . وقد استخدم الغـزاة الشماليون الغربان بهذه الطريقة لاكتشاف (آيسلاند) ويقال ايضا : ان امبراطور اليابان قد استمد العون من الاهة الشمس ، ومن **الغراب** فى قيادة جيشه .

والدميرى فى حياة الحيوان يحدثنا بهذه القصة الغريبة التى نقلها القزوينى عن أبى حامد الأندلسى :

« ان على البحر الاسود من ناحية الاندلس كنيسة من الصخر منقورة فى الجبل ، عليها قبة عظيمة ، وعلى القبة **غـراب** لا يبرح ، وفى مقابل القبة مسجد يزوره الناس ، يقولون ان الدعاء فيه مستجاب ، وقد شرط على القسيسين ضيافة من يزور ذلك المسجد من المسلمين ، فاذا قدم زائر ادخل **الغراب** رأسه فى روزنة على تلك القبة وصاح صيحة ، واذا قدم اثنان صاح صيحتين وهكذا .. كلما وصل زوار صاح على عددهم ، فتخرج الرهبان الطعام يكفى الزائرين ، وتعرف تلك الكنيسة بكنيسة الغراب ، وزعم القسيسون أنهم مايزالون يرون غرابا على تلك القبة ، ولا يدرون من اين يأكل او يشرب » .

وهناك اعتقاد شائع فى أجزاء كثيرة من نصف الكرة الشمالى حول **الغراب** الحكيم الذى يقـوم بخدمة البشرية ، ويتصرف كوسيط ، او كمبعوث بين الآلهة والناس .

ان الباحثين يرون ان التصاق **الغراب** بالآلهـة يوحى بأن **الغراب** نفسه كان احد الآلهة .

ومما يمت بسبب الى ما ذكر بالنسبة **للغـراب** كمرشد أو رسول ما نجده فى التراث الاغريقى من انه **كان يقوم بمهمة نقل الأخبار** ، فهنالك غرابى (أودن) Odin وكانا يطيران كل صبـاح ، فيجـوبان انحاء المعمورة بحثا عن الأخبار، ثم يعودان فيجثمان على كتفيه ، ويهمسان له بما عرفاه . وهناك ايضا **الغراب** الذى كان يجلب الأخبـار لأبولو ، والذى عرفه بخيانة كورونيس .

والأيرلنديون يتحدثون عن معرفة **الغراب** ورؤيته كل شىء ، ويعتقدون بأنه يقول الحقيقة حتى لقد جرت هذه العبارة مجرى الحكمة عندهم ، فيقولون: **(لقد اخبر بها الغراب)** ، كما اننا نجد فى الأساطير الكلتية أن **الغراب** يقوم بمهمة حمل الرسائل الى الأعداء ، وان كنا نجد عكس ذلك فى أساطير (التبت) فالغراب عندهم هو رسول **(القوة العليـا)** ، وفى تشيكوسلوفاكيا يقال للصفار : ان الغـربان تجلب الأطفال ، ومرد هذا الى العقيدة التى تقول : ان أرواح الأطفال انما هى هبة من الغربان .

الغراب والحرب

فى المعتقدات الدانمركية القديمة كان **الغراب** ينهض كنصب فى مواكب النصر ، وكانت الطريقـة التى يخبر بها عن الهزيمة القادمة عندما يحنى رأسـه ويرخى جناحيه .

واننا لنجد أن وليم (الفاتح) كان يرسم علـى بعض النقـوش تحت شـعار **غراب** . وهنـالك اعتقـــاد بأن فى لنـــدن Tower Hill **رأس غراب** مدفون كى يحفظ لندن من الغزو . ونجـد فى الأساطير الكلتية ان القوى الخارقة ، واحيانا ـ الرجال ـ يبدلون انفسهم الى غربان ، وأن الاهة الحرب كان اسمها (**بادبكاتا**) ومعناها (**غراب المعركة**) ، وقد ظهرت للبطل الايرلندى المشهـور (كوخلن Cuchulainn)

الغراب واللغة الإنسانية

ويرتبط بوظيفة **الغراب** كرسول ، قدرته علـى الكلام ، أو الفهم للغة الانسانية ، كما أن بعض الناس لديهم القدرة على فهم حديث **الغراب** . ونحن نعلم أن سليمان كان يعرف منطق الطير ، وفى سيبريا عندما يعزم الساحر على احدى الارواح كى تتحدث، فانها تتحدث بلغتها الخاصة الا أن تكون هذه الروح روح ذئب أو ثعلب او غراب ، فانها فى هذه الحالة تتحدث باللغة الانسانية ، لأن هذه الثلاثة تمـلك المنطق البشرى .

والأسقف الذى يفهم لغة **الغراب** جاء فى احدى الحكايات الشعبية من (آيسلاند) وفى حكاية (جون المخلص) الألمانية ، نجد أن (جون) الـذى يفهم لغة الغربان .

« يسمع بمحض الصدفة حديثا يجرى بين ثلاثة منها ، وبذلك يستطيع أن يتجنب ثلاثة من المخاطر التى كانت فى طريقه » (١)

ونجد نظير هذه الأسطورة فى الهند فى قصة (راما ولكشمان) ، نجد قصة الرجل الذى تعلم طريقة شفاء ابنة (الخان) لأنه سمع صدفة محادثة كانت تجرى بين **غرابين** .

وفى كتاب (عجائب الهند) نجد هذه القصة ، وملخصها أن بعض التجار من أهل سيراف أراد الخروج الى (سوبارة) بطريق البر ، ومعه دليل هندى ، وفى الطريق جلسا بجانب بستان يأكلان شيئا ، وفى جملته أرز ،

« فنعق **غراب** ، فقال الهندى للسيراقى : أتعرف ما يقول **الغراب** ... قال لا ، قال ، يقول : لابد أن آكل من هذا الارز الذى أكلتموه ، قال : فعجبت من قوله ، لانا كنا قد أكلناه جميعه حتى لم يبق منه شىء ، ثم نهضنا وأخذنا نمشى ، فما سرنا فرسخين حتى لقيتنا خمسة أنفس أو ستة من الهند ، فلما رآهم الهندى اضطرب ، وقال : (على أن اقاتل هؤلاء ، قلت ولم .. قال : لان بينى وبينهم عداوة فلما كلمنى بما أراد جردوا حناجرهم ، واجتمعوا عليه فقتلوه ، وشقوا بطنه حتى خرج ما فيه ، ووقع على من الفزع ما لايمكننى معه المشى ، فسقطت كالباهت العقل ..ومضوا ، وتركونى ، فما تباعدوا حتى سقط غراب ـ لا أشك فى أنه ذلك **الغراب** ـ فجعل يلتقط الارز الذى خرج من جوفه » (٢)

والفرق واضح فى هذه القصة عما نحن بصدده ، وانما ذكرناها لطرافتها .

الغراب فى الأساطير

تقول احدى أساطير امريكا الشمالية بأنه كان هنالك ملك يمتلك الشمس ، فلما عرف **الغراب** ذلك غير هيئته ، وسحر نفسه الى ابرة رفيعة ، وسقط فى البئر ، وكانت كبرى بنات هذا الملك تعتاد ان تجلب الماء من هذه البئر ، فلما ذهبت لتمتح ،تحول **الغراب** الى ثمرة (توت) فالتهمتها ابنة الملك ،وكانت النتيجة انها حملت ، ثم وضعت طفلا أخذ ينمو بصورة خارقة ، وفى نهاية الأسطورة نجد ان الغلام

قد كبر ، واستطاع أن يمتلك الصندوق الذى كان يحتوى على الشمس ، فلما فتحه هربت الشمس .

وفى رواية أخرى لهذه الأسطورة ، أن عذراء ابتلعت احدى أوراق الشجر عندما كانت تشرب من احد الجداول ، وان الطفل الخارق الذى حملت به قد فتح الصندوق الذى كانت القبيلة تحتفظ فيه بالشمس والقمر ، ثم قذف بهما الى السماء ، ولكى يهرب من انتقام القبيلة بدل نفسه الى **غراب** ، والفرق بين الروايتين يجىء من التغيير فى ترتيب عناصر الحكاية .

ويعتقد الباحثون بأن هنالك ادلة قوية تؤكد ان الحكايات الكلتية ، والحكايات التى جاءت من أمريكا الشمالية ، ليست الا روايات للقصة التى انتقلت الى نصف الكرة الشمالى ، ويؤكدون كذلك انهذه القصة قد ازدهرت اولا فى سيبيريا فى أسطورة مماثلة لتلك التى ذكرناها آنفا عن الطفل الذى جاء نتيجة لابتلاع أمه لورقة الشجر ، والتى لم تكن الا الغراب .

أما أقدم الأساطير واكثرها انتشارا فهى التى تقول بأن **الغراب** كان فى وقت ما أبيض ثم تحول الى اللون الأسود بسبب شقائه ، لقد كان ذلكعقوبة له عندما بعث به نوح ، فترك ما هو بسبيله ، واكل من جيفة وجدها ، فحلت عليه اللعنة بتغيير ريشه الى اللون الأسود ، وفى التراث الشعبى المصرى شىء من قبيل ذلك نجده فى قصة الطوفان ، وهو أن **الغراب** لما عاد الى نوح ، واخبره بأنه لم يجد اليابسة غضبنوح فدعا عليه بأنيسود لونه، وتقول القصة بأن نوحا كان فى يده عنقود من العنب الأبيض فاسود العنب من غضب نوح ، وتذكر هذه الجزئية كتعليل لوجود العنب الأسود ...

هذا وقد تعززت أسطورة **الغراب** الأبيض فى التراث المسيحى بما قيل من ان الطفل المقدس قد لعن الغربان ، لأنها لوثت الماء الذى كان على وشك أن يشرب منه .

(١) *Grimm's Fairy Tales (Kinder und Hausmarchen).*

(٢) « عجائب الهند » لبزرك بن شهريار الناخذاه ، وانظر الدراسة الرائعة لهذا الكتاب وغيره من كتب العجائب فى « حديث السندباد القديم » للدكتور حسين فوزى .

في التراث الشعبي العربي

لقد أشرنا منذ حين الى العلاقة اللغوية وارتباطها بالعقائد الشعبية فى التراث العربى ، فاذا تقصينا هذه العلاقة نجد أن ابن منظور (١) يقول :

ان **الغربة ، والغرب** هى النوى والبعد .

ويقول عن الغراب :

هو الطائر الاسود

ويذكر حديث عائشة ، لما نزل قوله تعالى :

« وليضربن بخمرهن على جيوبهن » ، فأصبحن على رءوسهن الغربان ، شبهت الخمر فى سوادها بالغربان جمع غراب .. وغراب الفأس حدها ، وأغربة العرب سودانهم ، شبهوا بالاغربة فى لونهم (٢) .

والمغرب ، الصبح لبياضه ، والغراب : البرد لذلك .

واسم **الغراب** ـ كما يقول الدميرى ـ من الاسماء المشتركة يقع على الثلج ، وعلى الضفيرة من الشعر ، وعلى المعول ، وعلى رأس الورك ، وعلى **الغراب** نفسه .

وقد تتبع العرب صفاته وخصائصه مما يعكس معتقداتهم نحوه ، فنعتوه بحدة البصر ، وشـدة الحذر ، وبالزهو ، وصفاء العيش ، واذا نعتوا أرضا بالخصب قالوا :

وقع فى أرض لا يطير غرابها .

ويقولون :

أشأم من غراب ، وأفسق من غراب .

ويقولون :

طار غراب فلان اذا شاب رأسه .

ويذكر الدميرى كنى الغراب ، ومنها :

أبو حاتم ، وأبو حذر ، وأبو زيدان ، وأبو الشؤم ، وأبو المرقال .

ويعلل لهذه التسمية الأخيرة بأبيات من الشعر مؤداها ان الغراب قد حسد القطاة ، واراد أن يقلدها فى مشيتها :

« فأضـل مشيته وأخطأ مشيـها
فلذاك سموه أبا المرقال »

والغراب عندهم أصناف : **الفـــداف ، والزاغ والأكحل ، وغراب الزرع ، والأورق الذى يزعمون أنه يحكى جميع ما يسمعه .**

وقد اختلفوا فى تحديد هذه الأنواع ، فبعضهم يقول عن الفداف مثلا انه **غـــراب القيظ** ، وابن فارس يقول : انه **الغراب الضخم** ، ويقـول غيره : **هو غراب صغير أسود لونه كلون الرماد** ، ويقولون: ان النبى (ص) قد أذن فى قتله للمحرم ، وسماه فاسقا .

ومن طباع الغراب التى ذكروها ، **الاستتار عند السفاد ، وأنه يسفد مواجهة ، ولا يعود الى الأنثى بعد ذلك لقلة وفائه** ، وفى طبعـــــه انه لا يتعاطى الصيد ، بل اذا وجد جيفة أكل منها والا مات جوعا .. والفدف يقاتل البوم ، ويخطف بيضها ويأكله .

أما ارتباط هذه الصفات بالعقائد الشعبيـــة ، فيوضحه ما يعتقده العرب من أن رؤية **الغـــراب** فى المنام يدل على رجل مخامر خداع .. وربمـا كان حفارا ، ولعل ذلك انعكاس لقصة قابيل وهابيل ، ويعتقدون أيضا أن من رأى غرابا فى داره ، فان فاسقا يخونه فى امرأته ، ويقول الدميرى :

« ومن الرؤى المعبرة أن رجلا رأى غرابا سقط على الكعبة، فقصها على ابن سيرين ، فقال : رجل فاسق يتزوج بامـرأة شريفة ، فتزوج الحجاج بابنة عبد الله بن جعفر بن أبى طالب »

وواضح أن هذا التفسير قد اعتمد على الذكاء، فالكعبة رمز مقدس من ناحية ، وهى مرتبطـة ببنى هاشم سدنة الكعبة ، وأما **الغراب** فهو طائر فاسق أو ملعون ، وقد أتمت المصادفة بقية القصة .

الغراب والطقس

فى بعض المعتقدات الشعبية يرتبط **الغراب** ـ أيضا ـ بالطقس ، وقد ذكره بعض الكتاب الاغريق كمنبىء بالعواصف ، ونجد فى عملة القرن الرابع غرابين على عجلة تحتوى على جرة ماء ، ونرى قطعة من المعدن معلقة فوقها، وعندما تهتز فانها تشبه صورة العاصفة الرعدية .

وفى الأساطير الصينية نجد **الغراب** يطير فى أنحاء الغابة مسببا العاصفة ، وهو بذلك ـ طبقا للاسطورة ـ يقوم بمهمة تحذير الكائنات ، لأن الآلهة على وشك أن تعبر الغابة ، ومن ثم ، فعلى الناس أن يذهبوا

---

(١) ابن منظور : لسان العرب ص ١٣٠ وما بعدها ط بولاق ١٣٠٠ هـ .

(٢) من أغربة العرب فى الجاهلية ، عنترة ، وخفاف بن ندبة السلمى ، وأبو عمير بن الحباب ، وسليك بن السلكة ، ومن الاسلاميين : عبد الله بن خازم ، وتأبط شرا ، والشنفرى الخ

الى بيوتهم ، وأن يعتصموا بها أياما عديدة ، ويذهب الامبراطور – أثناء ذلك – فى موكب رسمى لتقديم القرابين .

ان الأساطير العديدة التى تدور حول علاقة **الغراب** بالماء ، قد انتقلت من علاقته بالعواصف والمطر ، وقد بدأت هذه العلاقة فى آسيا ، ثم عبرت منها الى العالم الجديد .

ولقد أرسل أبوللو **الغراب** ليبحث عن الماء، فلما أبطأ حلت عليه اللعنة الأبدية ، وهى أن يظل عطشانا وهو يأكل التين الناضج .

وهنالك أيضا اعتقاد أوربى انتقل من المصادر الكلاسيكية ، انه عندما تتخطر الغربان فى الغسق فى طريقها الى الماء ، فان ذلك يعنى قرب انهمار المطر .

والى هذه الحلقة تنتمى الخرافة التى تدور حول **الغراب** الظمآن الذى استطاع أن يحصل على الماء برمى الحصى فى الجرة .

وربما كان من الاسراف فى القول أن نبحث عن علاقة بين ما ذكر وبين تسمية العرب للثلج **بالغراب** وكذلك ما ذكره صاحب (لسان العرب) من أن **(التغريب)** هو أن يجمع **(الغراب)** وهو الجليد والثلج فيأكله .

ومما يرتبط بالفكرة السابقة ما ترويه احدى الأساطير الهندية من أن **الغراب** قد هدى أميرا ظامئا الى الماء .

وفى كوريا يقال: ان أعظم أبطال الكوريين وولده قد ارغما على تغيير هيئتهما الى غرابين ، وان يطيرا الى السماء ، وقد استطاعا باحدى الحيل أن يوقفا المطر الذى كان ينهمر دون انقطاع . وقد ظهرت هذه الأسطورة عندما دعت الضرورة لوضع حد للمطر أو للعواصف الثلجية ، وهى بهذا شبيهة بكثير من الأساطير البدائية الأخرى التى يفترض فيها أن تتضمن قيمة ايجابية مبتدعة ، من ذلك أن الصياد الذى يصفر كى يجلب الريح انما يحمل تراثا يعود الى الزمن الذى كان فيه الملاحون يعتقدون أنهم قد صنعوا الريح بصفيرهم .

بين الغراب .. والنسر

أما الملاحظة الأخيرة التى ينبغى الاشارة اليها ، فهى انه فى بعض الحالات نجد أن العقائد الشعبية تضطرب بين **الغراب** والنسر ، ويرد الباحثون ذلك الى أن كلا منهما قد ظهر فى مناطق معينة ،وأصبحت له الصدارة ، فلما التقت الحضارات وتلاءمت اتصل ما بينهما وأدى الى مثل هذا الاضطراب .

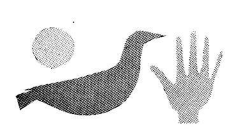
ومثال ذلك أننا نجد زوجا من النسور جاثمين فى معبد (دلف) ، ويبدو أنهما قد حلا محل غرابى (أبوللو) .

وفى سيبيريا ، وفى شمال أمريكا نجد أن (طائر الرعد) يشبه النسر أحيانا ، أو نسرا يتخذ شكل الطيور الخرافية الحجم ، وأحيانا نجده على هيئة الغراب .

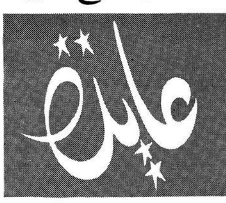
هذا ولقد اعتبر كل من النسر والغراب – بصفة عامة – طائرا شمسيا ، غير أن هذا الرمز أولى بالنسبة للنسر ، وثانوى بالنسبة للغراب ، بسبب أن الغراب مرتبط بالعواصف أكثر من ارتباطه بالشمس .

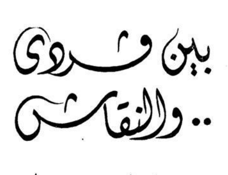
ومهما يكن من أمر ، فان الغراب يقترن بالشمس فى الصين ، وفى اليابان،وفى أجزاء من آسيا وأمريكا .

لقد ظهر **الغراب** فى صور مختلفة فى الأساطير ، منها أنه طائر منبىء بالعواصف، وكطائر شمسى ، وكرسول ، ومنبىء بالمستقبل وغير ذلك ، بيد أن هذه الصور اذا أريد ترتيبها ، فان أولها أنه **طائر الموت** ، أما ارتباطه بالعواصف أو بالمطر ، فان ذلك يعود الى ارتباطه بقصة الخليقة وبالطوفان .



دراسات فى المسرح المصرى :





بقلم : ابراهيم حماده

من المسلم به لدى المعنيين بشئون المسرح العربى فى مصر أن سنوات الربع الأخير من القرن الماضى والثلث الأول من القرن العشرين حفلت بكثير من المترجمات المسرحية التى غذت الحركة التمثيلية الناشئة بمقومات النمو وأمدتها بعناصر التكوين والحياة ، حتى أصبح التلفظ باسم نص مسرحى لفرقة مصرية فى تلك الفتـــرة لا يرتبط بالتاريخ الاسلامى أو العربى ـ يثير التساؤل عن مصدر هذا النص وعن مترجمه أو مقتبسه .

ولو أننا رددنا النظر النقدى المحايد فى هـــذه الاعمال التى ندعوها بال « مترجمة » وفى أصولها الأجنبيـــة لتكشفت لنا حقائق لهــــا ما يحدد موضوعيتها ويحتم التعديل من مظاننا ومسلماتنـــا التقليدية التى أصبحنا نتلقاها ونؤمن بها :

فدرس النصوص والبحث فى خلاياها على ضوء المنهج المقارن يقودنا الى وجوب التفريق بين تصانيف مختلفة لا يمكن أن تخضع كلها ـ كما هو الشائع بيننا ـ لمسمى واحد هو « الترجمة » ، لأن لكل من التعريب والتمصير والترجمة والاقتباس والتأثر والتشويه والمسخ الزرى والسرقة معنيات وطرائق خاصة فى التنفيـــذ والأداء ، كما أن لكل من تلك المفاهيم دورا ووظيفة قد عولجا فى مجال ادبنا المسرحى .

ولا يغيب عنا أن بعض الروائع المسرحية العالمية ـ وفى مقدمتها بعض الشوامخ الشكسبيرية ـ لهـا أصول فى أعمال روائية سابقة وقد تكون فى لغات أخرى ، ولكنها مع هذا لا تتسمى بكلمة ترجمة أو اقتباس ، لأن اعادة تشكيل وصياغة الأحـــداث وتضمينها المضمون الخاص يفترق من غير شك عن مدلول الترجمة أو السرقة ونحوهما ، لهذا يمكـن تصنيف تراثنا المسرحى والتفريق بين انواعه وفروعه وتعيين خصائص كل نوع وفرع على أساس الدراسة المقارنية والمفاهيم الصحيحة التى تؤدى الى اتضاح المعالم الأساسية فى أدبياتنا التمثيلية حتى لا يندرج أكثرها ـ ظلما ـ تحت مدلول واحد .

غير أن العقبة التى تعوق الباحث وتسلمه فى بعض الأحيان الى الحدس الذى قد يحيد ويزل ، هى ضياع بعض النصوص وتوارى بعضها فى مكتبات لا يحرص أصحابها على التعريف بهـــا ثم صعوبة الحصول على البعض القليل المتبقى الذى ربمـــا أدركه التحريف والتبديل والاضافة مما يبعد به عن الأصل المجهول :

فمن المتواتر مشـــلا بين الرواد من مؤرخينا المسرحيين المجتهدين (١) أن «سليم خليل النقاش» أخرج على المسرح العربى أوبرا « عايدة » (مترجمة) عن النص الايطالى ، ومما أكد هذا التواتر ان معظم أعماله المسرحية تحتفظ بمسميات أجنبيـــة ك : هوراس واندروماك وميتريدات والافريقية لسكريب

(١) الدكتور محمد يوسف نجم والمرحـوم الدكتور فؤاد رشيد وغيرهما .

.. الخ ، فهل يا ترى تمثيلية « عايدة » التى أخرجها فناننا العربى ترجمة « لعايدة » الايطالية ؟

ان « سليم النقاش » هذا ـ قبل التعريف بمسرحيته ـ تتلمذ مسرحيا فى مدرسة عمه مارون النقاش المؤسس الأول للمسرح العربى ، وعندما ظهرت مواهبه التمثيلية ونال تقدير مواطنيه فى لبنان اراد ان يجرب فى حقل أرحب له امكانياته ومناخه الاجتماعى الأكثر صلاحية ، فاتفق مع المسئولين فى حكومة الخديو اسماعيل على الحضور الى مصر لتقديم بعض أعماله المسرحية على مسارحها ، وعندئذ كون فريقا خاصا للتمثيل ظل يدربه فترة طويلة على مسرحيات عمه مارون وأخرى من (تكوينه) هو ، لا يمكننا تحديد نوعها التأليفى قبل دراستها ، وكان من بين ادبياته التى كونها ودرب عليها فريقه أوبرا « عايدة » موضوع بحثنا .

وفى ديسمبر عام ١٨٧٦ استهل نشاطه فى مدينة الاسكندرية بتقديم مسرحية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) لمارون نقاش ، ثم توالت عروضه المختلفة بعد ذلك حتى لقد اصبحت بعض رواياته وعلى راسها ـ عايدة ـ عمدة النصوص المسرحية التى كانت تقدمها فرق التمثيل الأولى كفرق : سليمان القرداحى وأبى خليل القبانى واسكندر فرح وغيرها ، ولو اننا قارنا « عايدة » فى العربية بـ « عايدة » فى لغتها الايطالية لوجدناها أبعد ما تكون عن المفهوم المعروف للترجمة ، ولهالتنا حقيقة موضوعية ، وهى انها اقرب الى الوضع من الاقتباس ، ولولا محافظته ، على جوهر القصة وتقيده بأحداثها العامة لأمكن أن تصبح العملية تأليفا مستخلصا من عناصر أسطورية ، أو تاريخية أدرجت فى الشكل العربى الخاص .

فقد كان سليم خليل نقاش يعرف اللغة الايطالية مثلما كان يعرفها عمه مارون ، ويبدو أنه شاهد أوبرا « عايدة » تعرضها بعض الفرق الأجنبية الجوالة أو قرا نصها الشعرى ، ولما أعجب به وتشبعت أفكاره بفحواه القصصى والشعرى وأدرك بحاسته الفنية وذكائه المدرب هندسته البنائية وعلاقات شخصياته وأبعادها أعاد كتابته من جديد على ضوء خبراته الثقافية وتجاريبه فى النثر والشعر وعلى سنن يتلاءم هو وذوق الجمهور العربى ومقاييسه العاطفية والعقلية ويستجيب للجماعة العربية ومتطلبات سليقتها الفنية حتى لنرى اسمه ـ بعد موته ـ تحت عنوان النص فى الطبعة الثالثة التى بين أيدينا يشير الى ان « عايدة » تراجيديا من خمسة فصول ومن تأليفه ، وقبل أن نقره على ذلك لتصحيح الوضع المنسوبة اليه هذه (التمثيلية) يهمنا أن نستعرض وقائع القصة ثم بعض جوانب العملين .

وضع قصة « عايدة » فى اللغة الفرنسية المصرولوجى المعروف ماريبت بك (باشا بعد ذلك) مستوحيا اياها من التاريخ الفرعونى القديم ، ثم عهد بها الى مدير الأوبراكوميك بباريس فى ذلك الحين (كميل دى لوكل) Camil du Locle فصاغها شعرا أوبريا ، ترجمه من الفرنسية الى الايطالية الشاعر الايطالى انطونيو غيز لانزونى Ghrislanzoni ، وبعدئذ لحنها الموسيقى العبقرى جوسيبى فردى Verdi ، وعرضت « عايدة » لأول مرة بدار الاوبرا بالقاهرة فى مساء ٢٤ من ديسمبر سنة ١٨٧١ وتتلخص وقائعها فى أن الجيش المصرى انتصر على الغزاة من الأحباش وسيقت « عايدة » الأسيرة الجميلة ابنة ملك الحبشة الى البلاط الفرعونى لتعمل وصيفة للأميرة أمنريس وحيدة ملك مصر ، واحتملت « عايدة » هوان الأسر وذله لأنها كانت تحب الضابط المصرى الشجاع راداميس الذى كان يبادلها الحب والعطف ، وكانت الأميرة أمنريس بدورها مغرمة براداميس وتأمل الزواج منه وتمكينه من العرش بعد موت أبيها ، غير أن الضابط الشاب لم يكن يميل اليها ، وان كان يتظاهر بذلك تسترا على غرامه « بعايدة » ، ولما تكتشف أمنريس حقيقة غرامه تعمى الغيرة قلبها فتضطهد « عايدة » وتقسو عليها .

ولما أغار عمونصر ملك الحبشة على الأراضى المصرية مرة أخرى قاد راداميس الحرب ضده وهزم جنده وأسره وعاد بالأسلاب الى القصر الملكى ، وبينما الملك الفرعونى وقواده وعظماء البلد يحتفلون بالنصر ويهتفون للبطل راداميس تفاجأ « عايدة » بوجود أبيها بين الأسرى فى ملابسه الحربية ، فتكتم خبره على أمل أن تلتقى به سرا ، وبدلا من أن يطلب راداميس من الملك يد أمنريس جزاء شجاعته وانتصاره يطلب اطلاق سراح الأسرى ، فيستجيب له الملك راضيا بل ينزل عمونصر ضيفا عليه ، ثم يقدم الملك لراداميس ابنته أمنريس زوجة له مكافأة على جسارته الحربية ، فتشمخ أمنريس وتفرح

على حين تأسف « عايدة » اشد الأسف ، ويقلق راداميس لأجلها القلق كله .

وقبل البدء في مراسيم الزفاف يلح عمونصر على ابنته « عايدة » ان تستطلع خطط المعركة القادمة من حبيبها قائد الجيش خدمة لوطنها واهلهـــا ، فتتردد أول الأمر ، ثم تستجيب لذلك في النهاية .

وعندما تتقابل سرا وراداميس تقترح عليه الهرب معها من مصر الى بلادها بل تنجح في حمله علـــى البوح باسم الطريق الآمن للهروب ، وبينما همـا يتساران ذلك استعدادا لمغادرة مصر وبصحبتهمـا عمونصر الذى ظهر فجأة فرحا باتفاقهما هذا تباغتهم أمنريس مع الكهنة الذين سمعوا من وراء ســـتار تفاصيل المؤامرة الخائنة ، فيناوش راداميس الحرس حتى تتمكن حبيبته من الهرب مع أبيها ثم يقبض عليه ويقدم للمحاكمة ، وتتوسل اليه في سجنـــه امنريس باكية مر البكاء ان يطلب الصفح ويعيش لحبها الكبير غير ان هيامه الشديد « بعايدة » جعله يرفض تلك التوسلات باصرار حطم كبرياءها مفضلا الموت على خيانة عهده « لعايدة » ، وفي معبد فولكان اخذ الحجر الضخم في النزول ليطحن راداميس العاشق الخائن ، وفجأة تصـل « عايدة » وتلقى بنفسها بين ذراعيه اذ آثرت أن تموت معه وتشاطره الحياة الأبدية !.

تلك هي الخطوط الأساســية منتقاة من النص الأوبرى « لعايدة » فردى والذى حاك منه فناننـا العربى عملا جديدا يختلف عن مصدره الايطالى في ملامح التفاصيل البانية وفى طريقة المعالجة الفنية وفى مفهوم الأداء التكوينى واللغـــوى واستخدام المؤسسات الدرامية ، بل نجده في كثير من الاحيان يخضع لذهنه واستجاباته الخاصة العاطفية ، فيغاير الملامح الأصلية الأجنبية ، ويرتبط بمكونات جديدة تسيغها ثقافته وخبراته القومية ، حتى لنكاد نعتبر قصة « عايدة » في ذاتها مصدرا الهاميا ومنبعا فكريا يمد رواده بالعجائن الأولية التى يمكن تشكيلها في قوالب مختلفة مثلما تمد الأسطورة الواحـــدة أو روايات التاريخ الكتاب والأدباء ــ كما هو معروف من قديم ــ بأصول وهياكل موضوعية يعبرون مـــن خلال احيائها وكسوتها عن مفاهيمهم ووجهـــات نظرهم الخاصة ، فالوقائع التاريخية والاسطورية المناسبة يمكن أن تكون أوعية صالحة لتلقي المضامين والتفسيرات استهدافا لتوضيح الدوافع الانسانية وفلسفتها في الحياة .

وعلى هذا يمكن تجريد قصة « عايدة » ومعالجة اصولها بأساليب كثيرة تحمل مدلولات وتفاسير لها درجاتها في الأدب والفكر .

غير أن ما يؤخذ على النقاش انه لم يستهدف غاية تفسيرية او مضمونا جديدا ، بل أعـــاد كتابة نص اوبرا « عايدة » بلغة خاصة واسلوب خاص لا يمكن ازاءه القول بأنه قام بعملية ترجمة أو عملية اقتباس بالرغم من محافظته على الوقائع التى تكون صلب القصة وما دام التفريق بين النصين يقوم علـــى تسجيل الاختلافات الأســاسيـــة والتفصيلية فانه يكون من الملزم أيضا تحديد الأوجه المستقلة المميزة في كل من الطرفين ، وكان يمكن أن تعقد المقارنة عن طريق تحليل الحوادث والشخصـــيات في كل من العملين فتتضح في ذلك وجوه الاختلاف والاتفـاق الا أن وصف الوقائع وابطالها وتفسير الأحداث قد يسمح للذاتية ووجهة نظرها أن تمايز بين أشـياء لا محل للممايزة فيها بالاضافة الى ان سرد الحوادث مرتين تكرار مسئم ، وخاصـــة اننا سلمنا بأن الأصول العامة في القصتين تكاد تكون واحدة .

● « فعايدة » الايطالية نص اوبرى كتب كلـــه شعرا حتى يمكن تلحينه وموسقته وتحويله كليا الى عمل موسيقى كبير مستهدف في ذاته ، بمعنى انهـا اوبرا اهميتها الأولى في موسيقاهـــــا التى تحكم العملية الفنية بكل عناصرها حتى لتتقيد الحـركة المسرحية بالمواقف الموسيقية التى يهيئها اللحن .

● اما « عايدة » العربية فقد كتبت نثرا مسجوعا ورصعت بمقطوعات من الشعر الصالح للغنـــاء والتنغيم وكان يمكن النقاش ان يكتبها كلها شعرا كالاوبرا ، ولكنه استجاب للذوق الجماهيرى المعاصر الذى كان يفضـــل الأوبريت ذلك اللون المسرحى الموسيقى الذى خلق فرقة سلامة حجازى وغيرها من الفرق الغنائيـــة التى سيطرت على الحركة المسرحية في مصر فترة طويلة ، كما ان نصها يعتبر عملا ادبيا مسرحيا له قيمه الفنية ، فهو لا يخضع كلية لواقعه الموسيقى ، وانما يعايش التمثيـــل والأداء كعناصر لها أهميتها الفنية ، ويرجع ذلك الى تقبله للحركة والانفعالات والتعبيرات المسرحية وقد

أسماهـــا تراجيـــديا عن وعى بمكونات النص المأساوى .

● ولقد صاغ الشاعر الايطالى قصة «عائدة» فى أربعة فصول وسبعة مناظر ، أما النقاش فقـــد انشأها فى خمسة فصول وخمسة مناظر ، وهـــذا الاختلاف فى التقسيم لا شك أساس جوهرى فى اختلاف توزيع الأحداث على أجزاء الرواية وفى عدد الشخصيات التى تتحرك داخلها ، كما يحتم ايضا الاختلاف بين العملين فى الحوار وكميته وتحـــديد المناظر : فمثلا المنظر الأول عند فردى يتكون مـــن بهو فى قصر فرعونى ، أما المنظر الأول عند النقاش فيقع فى ساحة الهيكل ... وهكذا .

● فى « عايدة » الايطالية مجموعات (كورس) منشدة محدودة النوع والاستخدام وفى « عايدة » العربية جوقات متنوعة يبلغ عددها ثمانى جوقات ولها نشاطها المستمر ، وفى كثير من الأحيـــان كان النقاش يجمع بينها فى براعة ووعى سليم ، بل تفوق على النص الايطالى بأن جعل فردا يحاور غنائيـــا مجموعة من الجوقات ، ثم تحاور تلك الجوقـــات فردين آخرين أو جوقات اخرى .

● واذا كانت أوبرا «عايدة» قد ترددت فيها بعض العبارات والاشارات الخاصة ببيئتها وأحوالهـــا الاجتماعية كلوازم مميزة مثل ترديد كلمتى ايزيس وأوزوريس فان أوبريت « عايدة » خلت من بعض ذلك ، ثم عوضته ببعض العوائد الشائعـــة لدى المصريين ولم ترد فى النص الايطالى مثل : (البنات يرششن « عايدة » بالماء ، فتستفيق رويدا رويدا) .

● لم يظهر الملك الفرعونى والد أمنريس بعـــد الفصل الثانى من أوبرا فردى ، ولكنه ظل يشـــارك فى أحداث الأوبريت العربية حتى الفصل الرابع .

● فى أوبرا « عايدة » طلبت الأميرة أمنريس من حبيبها القائد الشاب أن يطلب الصفح من الملك ، اما فى الأوبريت فقد طلب الملك احضاره لمناقشته فى أمر الافراج عنه .

● من العبارات الأولى فى الفصل الأول من الاوبرا يعرف راداميس خبر اختياره قائدا للجيش ، اما مؤلفنا العربى فقد جعل راداميس لا يعرف هـــذا الخبر الا قرب نهاية الفصل الأول ، بل ظل ذلك سرا يعرفه الكاهـــن رمفيس وينكـره راداميس عندما كان يستوضحه فى هذا وكأن النقاش كـــان يقصد بذلك تشويق الجماهير واثارتها للمعرفة .

● عند فردى تنفرد « عايدة » بحبيبها راداميس تحاوره وتداوره حتى تعرف الطريق الآمن للهروب وهـــذا الطريق يمكن الاحبـــاش من غـــزو مصر ، وحينئذ يظهر عمونصر من مخبئه مهللا فرحا واعدا اياهما بالزواج والملك من بعده اذا هـــربا الى بلاد الحبشة التى ستنتصر على الجيوش المصرية لتعرفها على الطريق السرى ، ولا يكاد يتردد راداميس فى الموافقة على الهرب حتى تفاجئهم أمنريس صارخة متوعدة الخونة ، ثم يتبعهـــا فى الظهور رمفيس والكهنة الذين كانوا يتسمعون حوار الهـــرب ، فيحاول عمونصر قتل أمنريس لولا وقوف راداميس بينه وبينها . اما فى أوبريت « عايدة » النقـــاش فان الذى يفاجىء الثلاثة المتواعدين على الهـــرب هو رئيس الكهنة رمفيس وحده ، ولم تظهر أمنريس لتسمع وترى خيانة حبيبها حتى نهاية الفصل . وقد حاول عمونصر هنا أن يقتل رمفيس لولا موقف راداميس ودفاعه عنه ، ولا شك أن عدم اظهـــار أمنريس فى « عايدة » النقاش فى هـــذا الموقف له احكامه الفنى وأثره السليم فى المشاركة فى تكوين بعد أمنريس النفسى التى عطفت على حبيبها فيما بعد .

تلك استشهادات خاطفة متنوعة سقناها كقرائن على وجود فروق كثيرة بين النصين تؤكد أن العملية العربيةليستترجمة أو تحريفا للنص الأول، وانماهى محاولة مجتهدة فى تأليف عمل جديد من عناصر معروفة فى عمل سابق ، وليس من المحتم هنـــا رسم جداول تملأ عيونها بالمشابه والمخالف وانمـــا يمكن فى سهولة ادراك ما عليه النصان من مراجعة المثلين التاليين اللذين أوردناهمـــا من الروايتين واللذين يؤكدان أن المسرح المصرى يوهم بكثير من الحقائق التى نسلم بها على حين تحتاج الى البصر الدارس والمعاودة فى المراجعة والبحث ، ولن تتحقق موضوعية تأريخ المسرح المصرى الا بعد تقـــديم دراسات للنصوص والشخصيات واضـــاءة زواياه المعتمة ، والكشف عن الأخرى المجهولة بالاضافة الى مباحثة قضاياه الفنية والاجتماعية والسياسية حتى تتحقق طبيعة المسلمات والمتواترات التى نرثهـــا ونؤمن بها .

استشهاد من عايدة فــردى

الفصل الأول

(ومناظره الستة تقع في صالة من صالات قصر فرعون حيث تتراص الاعمدة على الجوانب فتظهر الاروقة الفسيحة ، على حين تصطف تماثيل لآلهة المصريين وفي الخلف تظهر أهرام المدينة عظيمة جليلة)

المنظر الأول

(يدخل رمفيس رئيس الكهنة أولا ثم يتبعه راداميس)

رمفـيس : منذ قليل اخطرنا الرسول أن الأحباش واقفون على شاطىء النيل ، راغبون في نزالنا وافناء أهلنـا ، ماذا ترى يا راداميس ومدينة طيبة مهـددة كلها بجيش الاعادى ؟

راداميس : أتراك استشرت الآلهة في هذا الامر الخطير ؟

رمفـيس : أجل استشرتها ، فاشارت الأم الرءوم للالهة ايزيس تلك المعاونة في الشدة والمحنـــة بان تعين أنت يا راداميس قائدا للجيش .. وسيحالفنا النصر حتما لما لك من جسارة وهمة عالية

راداميس : اشارت بان اعين انا قائدا لجيشنا ؟ انى افخـور بذلك وانه ليشرفنى ان اقوم بتلك المهمة العظيمة

رمفـيس : (يتأمل راداميس ثم يقول لنفسه) لقـد وفقت الالهة حقا في اختياره قائدا للجيش لما يمتاز به شبابه من شجاعة واقدام ، ولا شـــك أن الملك سيغتبط الاغتباط كله اذا ما زفت اليـه ذلك النبأ السار

المنظر الثاني

(راداميس وحده)

راداميس : يا لها من سعادة الظفر بها حين اقود جيش بلادى وأعيد مجد الوطن ، أحس بأن الأرض تهتز تحت قدمى طربا وغبطة ، سأحارب بكل غال وثمين حتى النصر ، وأعود الى طيبة مكللا باكاليل الفــوز والظفر ، ولا شك أن حبيبتى عايدة هى صـــاحبة الفضل في انتصارى ، فهواها المسكر يقودنى دائما الى ولوج الطريق الذى يحقق لى هزيمة الاعادى، وروحها تظللنى حيثما اتجهت في ميدان المعركة ان عايدة عزائى .. وأقصى آمالى .. فلتشهدى يا ايزيس بأنى ملكتها كلفؤادى وكل تحنانى، وان فى اسعادها اسعادى ، ساضع فوق هامتهـــا الصولجان الذهبى الذى لا يجـــدر الا بروس الارباب

المنظر الثالث

(راداميس وأمنريس بنت الملك)

أمنـريس : (لنفسها)تطالعنى في عينى راداميس أشياء جديدة لم اعتدها ، أترى خمرة غرام استبد بقلبه ، أم يا ترى الامل في النصر يجـــول به دنيا الاحلام ؟ يا الهى .. متى أشعر بسعادة الغرام ، تلك السعادة التى هى لحياتى أقصى مرام

راداميس : حلم تائه يضلل روحى ، وبعد أن اختارتنى الالهة لقيادة الجيش ، فسيحالفنى النصر ، لأن مأملى الفخر ، أن نشوة الظفر تلهب حواسى ، الوطن ينادينى ، الموت والهزيمة للاعادى

أمنريس : (تدنو منه) الا تحلم يا راداميس حلما آخر أكثـر جمالا وصفاء من أحلام الانتصار ؟ ألا تحلم بأمل أكثر سموا وأرفع منزلة ؟

راداميس : (لنفسه)أيتها الآلهة .. أستنزل ملك الرحمـة بامنريس تلك التى تلهب حواسها نيران الحب والغيرة .. ارفقى بالمسكينة انها تتعذب من أجلى وتجهل أن لها غريمة أعشقها ، ان حب عايدة قد سيطر علـى كل مشاعرى .. ايه .. يا لقسوة الاقدار !

أمنـريس : (لنفسها على انفراد)تعسا وبؤسا اكاد اسمـع دقات قلب راداميس تخفق بغرام آخر .. يا الهى .. المعونة .. والمساعـدة حتى أعرف سره فان التعس والبؤس أوشكا أن يوديا بعمرى ..

المنظر الرابع

(راداميس وامنريس وعايدة)

راداميس : (يرى عايدة مقبلة من بعيد) تلك هى .. فتــــــاة أحلامى

أمنـريس : (ترتاب في عايدة وراداميس ، فتراقب حركاتهما في اهتمام) أراه يرتعـد وقد أصـابه الذهول والشحوب ،وأحس في نظراته حنانا فياضا وشعورا مكبوتا نحو عايدة ، لا شك مطلقا في أن تلك الفتاة هى منافستى فى حب راداميس (تدنو من عايدة وتخاطبها) : لا تخافى يا عزيزتى واقتربى منى .. لا تعتبرى نفسك أسيرة عندنا ، ولكن اعتبرى نفسك ضيفة ، لماذا أراك مكتئبة حزينـــة ، صارحينى بهمومك وآلامك ، ولتثقى بأنى ساعينك مخلصة ، وساكون صديقتك الحميمة التى تفخرين بها طول الزمن

عــــايدة : واحسرتى يا سيدتى ..! لقد دنا وقت النزال ، وكل الشعب يحتشد للمعركة ، وانى حزينة مكتئبة لانى أتصور دماء الضحايا تسيل في ميدان الحرب ، انى أعجز عن تصور بشاعة المعـركة والسيوف تطيح برءوس أهلى وأبناء وطنى

أمنـريس : لا .. لا أيتها العزيزة .. ما قلته ليس هو السبب فى اكتئابك واغتمامك ،وانما هو أمر آخر فبوحى به ، وسأساعدك بكل معونة لتتخلصى من هـــذا الضيق

(عايدة تخفض رأسها لتدارى اضطرابها)

راداميس : (منفردا) لكم أخاف تلك الروح المتشامخة المتعالية، ان أمنريس تحقد وتغار وتكره عايدة أشـــــد الكره

أمنـريس : (منفردة وتحملق في عايدة) : ان قلبى ليرتجف من هول الموقف ، وقريبا ، قريبا ستأتى الساعة التى أعرف فيها سر تلك الفتاة الغريبة

عــــايدة : (مترددةبين نداء الوطن ونداء القلب) : الحب ليس كل شىء .. ان الوطن لاسمى الامانى وأعلاها، ولكن يا الهى ماذا أفعل وقـد استعبدنى الحب ارحمنى واشفق بى ..

المنظر الخامس

. . . . الخ

(استشهاد من ((عايدة)) سليم النقاش)

الفصل الأول

(فى ساحة الهيكل)

الجزء الاول

راداميس

رادامس : ليت فى هذى الحروب ألتقى ما اشتهى
ثم احظى بحبيبى وعـــذابى ينتهى

(الكهنة ينشدون من داخل الهيكل)

جوقة (1) : (من كهنة عبدة أصنام)

ايها الفتاح ((هبنا)) نعمتــــك ورحيم أنت اظهر عظمتـــك
أيها الفتاح يا نعم النصـــير أنت فى حال برایاك بصـــير
اهدنا سبل الهدى نعم المصير واضل الخصم وابذل رحمتك
أيها الفتاح ((هبنا)) نعمتـــك . . . . الخ . . . . .

رادامس : هنا الكهنة ينشدون داخل الهيكل ويطلبون

جوقة(1): (من كهنة عبدة أصنام)

انزل الوحى علينـــا يا كريم وانقذ الاوطان من خطب جسيم
انت فى كل خفايانا عليـــم وحكيم انت اظهر حكمتـــك
أيها الفتاح ((هبنا)) نعمتـــك . . . . الخ . . . . .

رادامس : ويطلبون تنزيل الوحى عليهم ويتضرعون ....

جوقة(1): (من كهنة عبدة اصنام)

هب لنا النصر على أعدائنـــا واحبنا الحكمة فى آرائنـــا
واسكب الخصب على احيائنا يا جميل العفو أبعد نقمتـــك
أيها الفتاح . . . . الخ . . . . .

رادامس : آه لو أوحت الآلهة بانتخابى لاكتمل سعـــدى ، وعساها مع ذلك أن تتم قصدى .. هـــا هو ذا رمفيس رئيس الكهنة خارج من لدن الآلهة بكل استعجال فلنسأله عساهم أن يكونوا أوحوا اليه بانتخابى قائدا للجيش فى النزال . فتكون قـد صدقت أحلامى ، فأبلغ مقصدى ومرامى

الجزء الثانى

راداميس . رمفيس

رادامس : ارجوك يا مولاى أن تخبرنى من ذاك السعيد بين البرية ، الذى صدرت على يدك أوامر الآلهـــة العظام بتعيينه قائدا للجيوش المصرية ، فى هـــذه الحرب التى شبت علينا الحبشة نارها ، وهاجت شرارها ، فقد حضرت وحدى قبل الوقت الـــذى عينه مليكنا المعظم ، عسى أن يمكننى الاستعلام منك عن هذا الامر المبهم ، فقد علمت ما أفاده الرسول من خبر الحرب التى أقامتها علينا الحبشة فى هذه الايام ، ولذا صدرت الأوامر بحضورنا الى هـــذا المقـــام

رمفـيس : اعلم يا رادامس أيها الفارس النبيل ، أنى دخلت واستشرت الآلهة على حسب أمر الملك الجليل ، وقد أوحت الى أن يتقلد قيادة الجيوش شـــاب جميل ، سوف تعرفه عند حضور الملك الى هنا بعد قليل ، حيث ينادى جهارا باسم ذلك الفارس المنتخب ، فيعلن ما احتجب

الجزء الثالث

رادامس

رادامس :

ألا ليـــت لى حظـــا لاتمـــام مرغـــوبى
وبعـــد العنـــا أحظـــى ســـعيدا بمحبـــوبى
شـــكا قلبى الهجـــران وهيهـــات من يســـمع
وزادت بـــى الاشـــجان وهيهـــات مـــن يدفـــع !

الجزء الرابع

راداميس : أمنريس . جوقة (بنات متخصصات بخدمة أمنريس)

امنريس :

... مالى أراك بحيرة وهيـــام يا أيها البطل الفريد السامى
ماذا اعتراك وكنت فى عهدى أخا همم تفـــل طوارق الايام

رادامس :

أنا لم أزل عبـــدا بطاعة مالكى
لكننى فى الحـــرب خير همـــام
فسلى الفوارس فى الوغى والخيل والـ
بيض الظبـــا تنبئـــك عن رادام

امنريس :

حييت من أسد شجاع صاده ريم رماه لحظـــه بســـام

رادامس :

ان صادنى ريم بلحظ لم تكن كل اللحـــاظ لواحظ الآرام
ما كل ذى سيف يصول به ولا كل السيوف قواطع للهـــام

أمنريس : آه ! ان قلبى لا يطاوعنى على مجافاته جزاء ميله الى عايدة ، لانى أخشى أن تكون نتيجة ذلك على بالشر عائدة ، فينبغى أن أسير بالتأنى ، وادارية مهمـــا أفرط فى التجنى ، وأن اتجاهل وأتغابى ، مهمـــا تجنب وتصابى

رادامس : ينبغى على أن اداريها ، وأحذر تجافيها ، فويل لنا ان اطلعت على محبتنا ، فما أنا الا من خدم الملك أبيها ، وما عايدة الا من تابعاتها ، فالحذر الحذر من حسدها وسوء تصرفاتها

أمنريس : آه ! لو لم أكن أنا أيضا أحب عايدة محبة عظيمة ، لكنت قتلتها وتخلصت من غيرتى وعواقبها اللئيمة، حتى انى بعد ما نهيتها عن الحضور الى هنا فى هذا الصباح ، بعثتنى محبتى لها أن أهب لها فى ذلك الاذن المباح

رادامس : عجبا ان عايدة لم تحضر برفقة أمنريس ، مع أنى كنت واعدا نفسى بمشاهدة وجهها الأنيس ، فلعلها أطلعت أمنريس على شىء مما بيننـــا من الولاء والوداد ، فكادت لنا كيدا ، وسلكت بحسدها طريق العناد ، ولعلها تكون منعتها عن الحضور ..

أمنريس : أفدنى مالك مرتبك الافكار أيها البطل الجسور ؟

رادامس : ان اضطراب بالى لا يزول يا ذات الكمال والجمال، الا بعد حضور سيدى والدك الملك المفضـــال ، والتئام الجموع على حسب ارادته السنية ، واعلان المنتخب ليكون قائدا للجيوش المصرية ، فلى أمـل عظيم بنجاح مقصدى والأرب ، أى انى أكون أنا ذاك المنتخب

أمنريس : عجبا وهل تستطيع محاربة اقوام ، لك بينهم أرب وغرام ؟

رادامس : ليس لى من آرب سوى حصولى على الشرف ورفعة المقـــام

الجزء الخامس

(رادامس ، أمنريس ، عايدة ، جوقة ، بنات متخصصات بخدمة أمنريس)

أمنريس : اسمعى يا عايدة اسمعى ، رادامس يشتهى أن يكون قائد الجيوش المصرية ليخرب دياركم واطلالـــكم ، ويهلك أبطالكم ورجالكم

عـــايدة : آه يا مولاتى ! ليس لى قلب من حديد ، ليتحمل مثل هذا العذاب الشديد ، ولم أنس بعد ما قاسيت من الأهوال فى الحرب الاخيرة ، وكفانى قهرا أنى صرت عبدة أسيرة ، ولولا انعطافك نحوى وميلك الـــى ، لكان بلا شك من الحزن ما قضى علي .

.... الخ .

قصة "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"

-٢-



يرويها



ينقلها



من حكاية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف »روى لويجى بيراندللو فى العـــدد الســـادس والستين « يوليه ١٩٦٢ » من « المجلة » « كيف نبتت هـــذه الشخصيات فى خياله وكيف اخذت تطارده وتلح عليه ، وهو بدوره يحاول جهد طاقته التنصل منها وابعادها عن مجال تفكيره بعد ان فشل فى اكتشاف معنى متكامل فى قصـــــة هؤلاءالتعساء الستة يستطيع آن يسبغ عليها قيمةما من القيم •

ولكن الشخصيات باتت تلاحقه الى حد شغل كل أفكاره ولم يستطع أن يفر منها ، فقـــال فى نفسه ولم لا اقدم لقرائى هذا النموذج الجـــديد لمؤلف ينكر الحياة على بعض شخصيات ولدت حية فى خياله ؟ وقد كان ٠٠وحدث بطبيعة الحال ماكان متوقعا ، فنشأ خليط من الدراما والكوميديا فى موقف معقد الى أبعد حدود التعقيد ٠٠موقف درامى يدعو اكتماله بذاته وبشخصياته الى ضرورة تقديمه للجمهور على المسرح ، وموقف كوميدى من المحاولة اليائسة لاداء الادوار على المسرح دون اعـــداد سابق •

ومن خلال المناقشات المحتدمة على المسرح بين الشخصيات الست من جانب والمخرج والممثلين من جانب آخر يبدو بوضوح ذلك اللبس فى فهـــم الأمور، الناشىء عما تنطوى عليه الكلمات من تجريد مطلق ، وعن تعدد طبائع كل شخصية تبعا لتعدد امكانيات الوجود الـــكامنة فيها . ويبـــدو كذلك التضارب المروع القائم بين الحيـــاة التى تتغير وتتبدل على الدوام وبين الصورة غير المتبدلة التى تثبت عليها هذه الحياة

لقد كان المقصود تقديم « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ٠٠ ولكن المسرحية عجزت بالفعل عن الظهور لعدم وجود المؤلف ، اما المسرحية التى تظهر بدلا منها فتتناول فشل الشـــخصيات فى محاولتها العثور على مؤلف بما تتضمنه من عنصر المأساة لما منيت به هذه الشخصيات من رفض .

وفى هذا العدد نقدم الجزء الثانى والاخير من حديث لويجى بيراندللو عن حكاية هذه الشخصيات الست •

لست أدرى على أى أساس وجه الى النقد القائل أن شخصية « الأب » فى « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ليست ما ينبغى أن تكون ، ذلك لأنها تخرج فى رأى النقاد ، عن طبيعتها وتتجاوز حدودها فى بعض الأحيان ، وتقتحم مجالات ليست لها ، وتمارس نشاطا خاصا بالمؤلف نفسه . انى أفهم أولئك الذين لا يفهموننى ، وأدرك أن النقد مصدره أن شخصية الأب تتبنى أفكارا تنسب الى شخصيا .

وهذا أمر طبيعى ولا يعنى شيئا على الاطلاق . وثمة اعتبار واحد يهدم هذا النقد من أساسه ، ألا وهو أن الأفكار التى تحياها شخصية الأب تعانيها وتستمدها من علل وأسباب لا علاقة لها اطلاقا بتجربتى الشخصية .

ومع ذلك أود أن أزيد الأمر وضوحا ، فأفكارى الخاصة يمكننى بشكل مشروع أن أجسدها فى احدى الشخصيات ما دامت تتمشى مع التكوين الطبيعى ، وهى شىء ، ونشاطى الذهنى الذى بذلته لاتمام هذا العمل شىء آخر ، وأعنى به ذلك النشاط الذى أفلح فى تصوير مأساة هذه الشخصيات فى بحثها عن مؤلف . فان كان الأب قد شارك فى ذلك النشاط وأسهم فى تشكيل مأساة هذه الشخصيات فى حياتها دون مؤلف ، لكان النقد فى موضعه ، وفى هذه الحالة فقط يستقيم القول بأن الأب كان فى بعض الأحيان يتقمص شخصية المؤلف نفسه ، وأن شخصية الأب لم تكن كما ينبغى أن تكون . والواقع أن كون الأب « شخصية تبحث عن مؤلف » مسألة يعانى منها ولكنه لا يخلقها . فالأب يعانى من هذا القدر المحتوم الذى ليس له تفسير ، ومن ذلك الموقف الذى يسعى بكل ما أوتى من قوة التمرد عليه وتعديله : وهو فى كل ذلك ليس الا « شخصية تبحث عن مؤلف » لا أكثر حتى ولو كان يقتبس أفكارى . ولو شارك الأب فى نشاط المؤلف لأمكنه فى يسر تفسير ذلك القدر المحتوم ولاستطاع ، رغم كونه شخصية مرفوضة منى ، أن يجد له مكانا فى خيال أحد المؤلفين الآخرين ، ولما كان لديه من سبب حينئذ فى شكواه من يأسه فى العثور على من يؤكد له ذاته ومن يرسم له حياته على نحو يبرز كيانه فى صورة شخصية من الشخصيات ، أعنى أنه كان يقبل فى امتنان وافر علة الوجود التى يهبها اياه المؤلف الجديد ، ويتخلص دون أسف من علته الحالية مطيحا فى الهواء بذلك المخرج وأولئك الممثلين الذين لجأ اليهم كملاذه الوحيد .

وثمة شخصية أخرى ، هى شخصية « الأم » ، انها على النقيض من شخصية الأب لا تؤرقها ضرورة الحياة فى صورة شخصية من الشخصيات ، بل الحياة فى عرفها غاية فى حد ذاتها ، فلا يخالجها أدنى شك فى أنها حية بالفعل ، ولم يخطر ببالها على الاطلاق أن تسأل نفسها كيف ، ولم ، وعلى أى نحو تعيش ؟ وفى ايجاز ، ليس لديها احساس بأنها شخصية ، ومع كل ذلك فهى لم تنفصل أبدا ، ولو لحظة واحدة فقط ، عن « دورها » على الرغم من أنها لاتعرف أن لها « دورا » .

ذلك يجعل منها تكوينا عضويا بكل معنى الكلمة . والواقع أن دورها « كأم » لا يتضمن لذاته ، أو من ثنايا تكوينها « الطبيعى » انفعالات فكرية ، وهى كأم لا تحيا حياة فكرية ولكنها تعيش فى احساسات متصلة لا نهاية لها ، ومن ثم فلا يمكن أن يأتلف عندها الادراك لكونها شخصية . ومع كل ذلك فهى بدورها أيضا تبحث ، بطريقتها الخاصة ، ولأغراضها الخاصة ، عن مؤلف ، وقد بدت راضية الى حد ما حين جعلوها تشخص أمام المخرج . فهل كان رضاها ناشئا عن أملها هى أيضا فى أن يهبها المخرج الحياة ؟! .. كلا ، بل كان رضاها ، لأنها تأمل فى أن يفلح المخرج فى ادماجها فى مشهد تعيشه مع الابن وتسكب فيه الكثير من حياتها ، ولكن هذا المشهد غير متحقق ولم يتحقق ولم يكن من الممكن أن يتحقق بحال من الأحوال . فالأم تقف على خشبة المسرح مع الشخصيات الأخرى ، دون ادراك منها لما يراودونها على فعله

ومن الواضح مع ذلك أنها تتصور أن تلك الرغبة فى الحياة التى أدت بها الى خشبة المسرح ، والتى تلح على الزوج والابنة الحاحا يملك عليهما كل وجدانهما ، ليست الا احدى الشطحات المحيرة المعتاد صدورها من جانب ذلك الرجل المعذب والمعذب «بفتح الذال ثم كسرها » واحدى النزوات ، الفظيعة ـ الفظيعة ، التى تستبد برأس تلك الفتاة المسكينة الشاردة . وموقف الأم حيال كل ذلك سلبى على طول الخط . أما عن ظروف حياتها ومالهذه الظروف من قيمة بالنسبة لها ، فضلا عن سلوكها

هي نفسها ، فأمور يذكرها كلهـــا الآخرون ، دون اعتراض منها على شيء الا مرة واحدة ، حين تحركت عندها غريزة الأمومة وثارت فيها ، فأوضحت أنها لم تكن ترغب في الواقـــع في الابتعاد عن ابنها أو هجر زوجها ، فقد انتزع ابنها من أحضانها انتزاعا ، وأرغمها زوجها ارغاما على هجره • وهي بذلك تصحح الوقائع المادية دون شرح أو ادراك لأي معنى آخر •

هي على الجملة ، طبيعة خالصة ، طبيعة ركبت في صورة أم •

هذا وقد ولدت عندي هذه الشخصية احساسا بالرضاء من نوع جديد لن أخفيه • اذ أن كل الذين اعتادوا نقد أعمالي تقريبا ، بدلا من وصف هــــذه الشخصية ، كالمعتاد ، بأنها غير بشرية ، كما تدمغ كل الشخصيات التي أخلقها دون استثناء ، لاحظوا مشكورين « بصـــادق السرور » ان مخيلتي أبدعت أخيرا ، صورة بشرية الى أبعد الحدود • وأرجو أن أفسر المديح على هذا النحـــو ، فحيث أن تلك الأم المسكينة مرتبطة ارتباطا كليا بموقفها الطبيعي كأم دون أن تكون لديها القدرة على ممارسة أي نشاط فكري حر ، بحيث يمكن وصفها على وجه التقريب بأنها قطعة من اللحم حية تماما في كل وظائفـــها المتصلة بالانجاب والارضاع ورعاية أولادهـــا وحبهم ، دون حاجة مع ذلك لأعمال مخها ، فهي من ثم تحقق في ذاتها « النموذج البشرى» الصادق الكامل • لا غرو ، فما من شيء يبدو كالزبد في التكوين البشرى أكثر من الفكر •

وعلى الرغم من هذا المديح فان النـــقاد رغبوا في المرور بسرعة على شخصية الأم دون العناية بالنفاذ الى مركز القيم الشاعرية التي تعكسها الشخصية في المسرحية ، والتي أرجو أن أشير اليها فيما يلي :

قالوا ان الأم صورة بشرية الى أبعد الحدود : أي نعم ، لأنها معدومة الفكر ، أعني لأنها غير واعيـــة بماهيتها أو غير مهتمة بمحاولة تفسير دورها • ولكن مسألة جهلها بكونها شخصية لاتقطع عليها السبيل لأن تكون شخصية بالفعـــل • تلك هي مأساتها في مسرحيتي • وتبلغ الأم قمة التعبير في صرخاتها للمخرج الذي يريدها ألا تبكي مادام كل شيء قد حدث من قبل بالفعل . فتقول :

« لا ، ان ما يحدث الآن ، يتكرر حدوثه على الدوام •• ان عذابي ليس وهما يا سيدى •• فأنا حية وموجودة على الدوام ، في كل لحظة من لحظات عذابي الذي يتجدد ، عـــذاب حي وموجود على الدوام » •

وهذا الموقف تحس به الأم وتعيشه دون وعي ، ومن ثم فهو أمر ليس له تفسير ، وان كانت تحس به في فزع شديد يملك عليها كل احساساتها على نحو لا يدعها تعتقد حتى في امكان تفســـير ذلك الموقف لنفسها أو للآخرين • فهي تحس به وكفى • تحس به كالم ، ألم يلم بها ، فتصرخ • وهـــكذا تنعكس صورة الثبات في حياتهاهي ، ويمتد صداها على نحو يعذب الأب والابنة كذلك • فهـــذان فكر اما هي فجسد . هما يمثلان الصورة وهي تمـــثل الهيولى •

ان الصراع المســـتعر على الدوام بين التغـــير العضوى والصورة سنة لاتبديل لها في كلا النظامين الروحي والطبيعي على السواء • فالحياة الكامنة في صورتنا الجسدية لكي تمارس وجودها تعمل رويدا رويدا على تدمير هذه الصورة التي حلت بها • وعلة هذه الطبيعة الثابتة هي الهرم المستمر الذي يلحق بالجسد وليس له من علاج • وعلة الأم في بكائهـــا • وبكاء الأم دائم وسلبي بنفس الصـــورة الـــدائمة السلبية التي ينال بها الهرم من اجسامنا

ويظهر هذا الصراع الدائم في المسرحية في أكمل صورة من خلال ثلاثة وجـــوه وفي ثنايا ثلاث مآس مختلفة ومتعـــاصرة • أضـــف الى ذلك أن الأم في صرخاتها للمخرج والتي سبقت الاشـــارة اليها ، تكشف ايضا عن القيمةالخاصةللعمل الفني . فالعمل الفني يتشكل فيصورة لاتكمن فيها الحياة العضوية• صورة بحتة لها وجود من لون آخـــر • فهي اذن لا تنال هذا الوجود بالتدمير أو تلحق به الفناء كما يحدث في الحياة البشرية العادية • بمعنى أنه اذا أعاد الأب والابنة المشهد بينهما مائة ألف مرة على التوالي ، عادت الصرخة على الـــدوام تجلجل في الموقف المعين وفي اللحظة التي حددها العمل الفني

لانطلاقها • تنطلق الصرخة دائما أبـدا ودون أى تغيير فى صورتها لا فى تكرار آلى ولا فى صورة اعادة اجبارية مفروضة من عوامل خارجية ، بل تأتى فى كل مرة حية وكأنها جديدة ، تنشأ فجأة على الدوام كما لو كانت تولد لأول مرة• مدوية النبرات بحيث تكتسب صورة لاتبلى ، شأنها فى ذلك شأن الصورة التى نقابلها حين نفتح كتاب « الكوميديا الالهية » فنجد فرنشيسكا حيـة • تعترف لدانتى بخطيئتها الوردية • وكلما عدنا لقراءة تلك الفقرات مائة ألف مرة على التوالى ، أعادت فرنشيسكا كلماتها مائة ألف مرة على التوالى ، دون أن تأتى اعادتها على نحو آلى ، ولكنها تقولها فى كل مرة ، كما لو كانت تقولها لأول مرة ، فى حرارة واخلاص وصـدق تلقائى مما يجعل دانتى يسقط مغشيا عليه فى كل مرة • كل شىء حى ، من حيث هـو حى تكون له صورة ، ومن أجل ذلك بالذات يحق عليه الفناء الا العمل الفنى الذى يعيش الى الأبد من حيث هو صورة فقط •

***

ان ابداع المخيلة الانسانية لشخصية ما ، يخرج بها من مظاهر العدم الى الخلود • وقد يحدث هـذا الابداع فجأة حين تعرض الحاجة لوجود الشخصية• فعند تخيل المواقف قد تعرض الحاجة لشخصية من الشخصيات لتقوم بحركة أو لتقول أشياء لابد من تأديتها ، وحينئذ تولد تلك الشخصية ، وتوجد على النحو الذى ينبغى أن تكون عليه •

وهكذا ولـدت مدام باتشى بين الشخصيات الست • ويبدو ظهورها على خشبة المسرح كما لو كان أعجوبة بل قل شيئا خارقا للعـادة يتحـول الى أمر واقعى على المسرح • وظهور مدام باتشى ليس خدعة فمولدها واقعى وحقيقى • وهـكذا تحيا هذه الشخصية الجديدة ، لا لأنها كانت موجودة على قيد الحياة من قبل ، بل كان مولدها السعيد ، كما تدل عليه مقومات شخصيتها ، أمرا اجباريا ، ان صـح هذا التعبير •

ومن أجل ذلك ظهر فى المشهد فصل أو تغيير مفاجىء فى مستوى الحقيقـة ، ومرد ذلك الى أن شخصية كهذه لا تولد بتلك الطريقة الا فى مخيلة المؤلف فقط ، ولا يمكن أن تولد هكذا بطبيعة الحال على خشبة المسرح • وقبـل أن ينتبه أحد الى ذلك قمت بتغيير المنظر على الفور •

وكنت قد اعدت تجميع المنظر فى هذه اللحظات فى خيالى ، على الرغم من أنى لم أنتـزعه من أمام ناظرى المشاهدين ، أى أنى أطلعتهم ، فى صحن خشبة المسرح على مخيلتى وهى تبـدع صورا من نوع المناظر المسرحية نفسها • وهذا التغيير المفاجىء الذى يحدث دون تحكم عند الانتقال من واقعة الى أخرى انما يتم بمعجزة من نوع ما يأتيه القديسون من تحريك تماثيلهم التى لا تكون خلال تلك اللحظة بكل تأكيد لا من الخشب ولا من الحجر ، والمعجزة هنا ليست من الأمور التى يتحكم فيهـا أو يمكن السيطرة عليها • ولما كانت خشبة المسرح نفسـها تستقبل الشخصيات الست بما تنطوى عليه هـذه الشخصيات من حقيقة أبدعهـا الخيال ، فان كيان خشبة المسرح ليس شيئا قائمـا بذاته كما لو كان كيانا ثابتا غير قابل للتغيير ، فلا شىء فى هـذه المسرحية وجد بتدبير سابق أو عمل له حساب من قبل ، بل كـل شىء يتحقـق على المسـرح وكـل شىء يتحـرك فوقه ، وكـل ما عليه يتم بطريقة مرتجلة دون اعداد سابق ..

وكذلك يبدو المكان الذى تتقلب عليه هـذه الحياة سعيا وراء صورتها ، على مستوى من الحقيقة بدائى وطبيعى • وحينما اختمرت فى ذهنى طريقة خلق مدام باتشى على نحو مباشر فوق خشبة المسرح ، أحسست أن فى مقدورى تحقيق ذلك ، وقد حققته بالفعل ولو ادركت أن مولد الشخصية بهذه الصورة سوف يزعزع أو يعدل مستوى الحقيقة فى المشهد لما أقدمت يقينا على تنفيذه على هذا النحو ، ولـكنت تجمدت أمام مايبدو عليه هذا المولد فى الظاهر من شكل غير منطقى • ولو فعلت ذلك لانتقصت انتقاصا معيبا من جمال عملى ، وهو ماأنقذتنى من التردى فيـه حرارة روحى ، فلم أنساق وراء مظهر منطقى كاذب مضحيا بذلك المولد النابع من الخيال الذى تدعمـه ضرورة حقة تتسق اتساقا عضـويا عجيبا مع روح العمل كله •

ومما يدعونى للابتسام أن أسمع البعض يقـول الآن ان المسرحية لا تحقق كل ما كان يمـكن أن تحققه من قيمة ، لأن تركيبها تنقصه الحبكة وتأليفها

ليس متناسقا بل مختلطا فى جملته لافتقار العمل الى الروح الرومانسية ٠

وأعرف سبب توجيه هذا النقد ، فالمأساة التى تضم الشخصيات الست تبدو فى مسرحية مختلطة السياق ولاتتدرج على الاطلاق على نحو منظم، فليس هناك تطور منطقى للحوادث ولا ترابط بين الأحداث ٠ وهذا صحيح تماما ٠ ولو أنى تعمدت البحث والتنقيب لما تمكنت من العثور على وسيلة أخرى أكثر اختلاطا ، وأجلى شذوذا ، وأشد غرابة ، وأوفر تعقيدا ، أعنى أبلغ رومانسية من هذه ، للتعبير عن « المأساة التى تعيشها الشخصيات الست » هذا قول حق الى أبعد حد لأنى فى الواقع لم أقدم على الاطلاق مأساة هؤلاء الناس ، ولكنى قدمت مأساة أخرى بدلا منها ولن أعود الى تكرار ذكر أيها قدمت ٠٠

وفى البناء الدرامى للمسرحية التى الفتها قد يعثر كل حسب مزاجه على بعض أشياء لطيفة ، أذكر منها بصفة خاصة سخرية خفيفة من الأساليب الرومانسية ٠ فعندما تبلغ الشخصيات قمة انفعالها ، كل يريد أن يطغى على الآخرين فى عرض نصيبه من المأساة ، أكون أنا قد حركتها كشخصيات فى رواية أخرى لا يعرفونها ولا تخطر على بالهم ، ومن ثم فان ثورة انفعالهم ـ التى تميز الأساليب الرومانسية ـ تدرج لمجرد السخرية ، فتصبح زوبعة فى فنجان ٠ والحق أن مأساة الشخصيات لم تشكل بالنحو الذى كان يمكن أن تتحقق عليه لو ان نضجها اكتمل فى مخيلتى ، ولكنها شكلت على انها مأساة مرفوضة فحسب ٠٠ مأساة لم تتمكن جهودى من تصويرها ، اللهم الا فى بعض « مواقف » وبعض تطورات ، لم يكن فى الامكان اخراجها الا على شكل تلميحات ترد بطريقة غامضة فى كلمات عنيفة مختلطة مضطربة متناقضة تزيدها المقاطعات المستمرة التباسا بعد أن استبهمت عليها معالم القصد ٠ وحتى هذه المواقف نفسها تنكرها احدى الشخصيات ، ولا تعيشها شخصيتان أخريان اطلاقا ٠

والواقع أن ثمة شخصية « تنكر » المأساة التى تجعل منها شخصية ، أعنى الابن ٠ فهو يشتق كل قسمات شخصيته ويستمد كل مالها من وزن ، لا من « المسرحية التى يحاولون تمثيلها » ـ والتى لا تكاد تظهر ـ بل من المواقف التى صنعتها أنا له ٠ وهو على الجملة ، الوحيد الذى يقتصر فى حياته على كونه « شخصية تبحث عن مؤلف » فضلا عن أن المؤلف الذى يبحث عنه ليس مؤلفا مسرحيا ٠

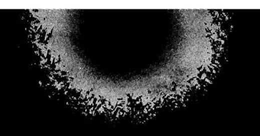
وهذه الشخصية أيضا لم يكن من الممكن أن تكون خلاف ذلك ٠ فبقدر اتساق موقف الشخصية فى تصورى الذهنى ، يصبح أمرا منطقيا ماتسببه فى المشهد من خلط واضطراب وماتثيره من عوامل جديدة للتناقض الرومانسى ٠

وكان على أن أعبر عن قصد عن ذلك الغموض الكامن فى التركيب العضوى والطبيعى للمسرحية ، والتعبير عن الغموض لا يعنى التعبير بطريقة مهمة أى بطريقة رومانسية ٠ والحق أن ماعبرت عنه يختلف تماما عن الغموض ، بل لقد بلغ من الجلاء والبساطة حدا يشهد عليه انكشاف عقدة الموضوع أمام ناظرى كل شعوب العالم٠

ووضوح مميزات الشخصيات ، فضلا عن ظهور مختلف المستويات الخيالية ، والواقعية ، والدرامية والكوميدية ، التى ينطوى عليها العمل ٠ وليس من شك فى أن من يملكون عيونا أكثر نفاذا فى استجلاء الأمور قد استخرجوا الكثير من المعانى الفريدة التى تتضمنها المسرحية ٠

وفى الختام اقتنع الجميع بأن الحياة لا يمكن أن تدب بطريقة صناعية ، وأن مأساة الشخصيات الست لن يمكن تقديمها على المسرح مادامت تفتقر الى مؤلف ، يضفى عليها قبسا من روحه ٠

وأمام الحاح المخرج بدافع من فضوله الرخيص لمعرفة كيف حدثت القصة ، أخذ الابن يتذكر التتابع المادى لتفاصيلها دون اضفاء أى مغزى على هذه التفاصيل بل دون حاجة للكلمات المنطوقة ، وفجأة تنطلق على المسرح طلقة من مسدس ، تبدد محاولة الشخصيات والممثلين اليائسة دون جدوى لتقديم التمثيلية على المسرح بغير وجود المؤلف ٠ والواقع أن المؤلف أثناء هذه المحاولات كلها كان يراقبهم من بعيد على غير علمهم وكان ينتظر تلك اللحظة ليؤلف من هذه المحاولة نفسها مسرحية الشخصيات المرفوضة فى بحثها عن مؤلف ٠



أضواء على ظلمات السرطان !

بقلم : الدكتور عبد المحسن صالح



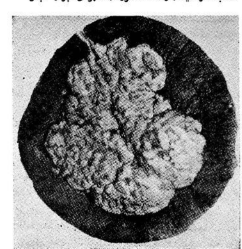
ترددت كثيرا قبل أن اكتب فى هذا الموضوع .. لا لانه يثير الفزع فى النفوس ، بل لدقته العلمية التى يحار فيها خاصة العلماء ..

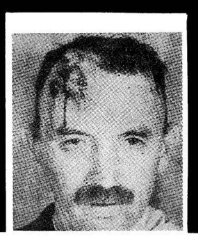
غير أن بارقة من أمل قد ألقت بعض الضوء على حقيقة السرطان ، وهذا ما دفعنى الى الكتابة فيه ، واضعا نصب عينى التبسيط العلمى ما أمكن ذلك ، لان هذه المشكلة بالنسبة للعلماء ظلمات تطويها ظلمات .

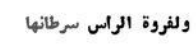
وليس معنى هذا أن نفقد الامل فى الوصول الى شىء يريح البشرية من عذابها وآلامها من جراء هذا المرض الخبيث ، فان التجارب العلمية لا بد أن تشع بنورها يوما ، فتبدد تلك الظلمة الرهيبة ، وتضع السرطان فى قائمة الامراض الاخرى العادية .

والواقع أن العلم لم يبذل حتى الآن جهودا مضنية ، مثلما بذل للكشف عن حقيقة الاورام السرطانية ، فمن ورائه عشرات الالوف من العلماء .. يعملون فى مئات المعاهد العلمية المتخصصة ، علهم يصلون الى شىء !

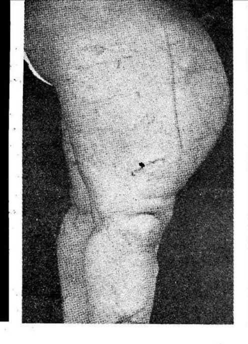
انسجة سرطانية (وسط الصورة) تظهر فى جوار البطن







ولفروة الراس سرطانها



انشب السرطان انيابه فى هذا الفخذ ، فاحدث فيه ورما رهيبا

ان المشكلة التى تواجه العلماء ضــد أى مرض تكمن فى معــرفة بيت الداء ومسبباته أولا ، فاذا عرفوه كان من السهل بعــد ذلك أن يكتشفوا له الدواء المناسب ليقضى عليه قضاء مبرما .

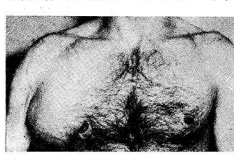
أما مع السرطان فالأمر مختلف تماما . صحيح انه يظهر كورم واضح ، ولكن ما الأســباب التــى تدفع الى ظهوره ؟

هذا هو السؤال الذى يحتاج الى جواب !

وقبل أن ندخل المعمعة العلميــة كان لا بد من معرفة شىء عن بداية السرطان .. فالجسم البشرى مكون من آلاف ملايين الخلايا المختلفة ، وكل خلية فيه تسير سيرها العــادى ، وتتحكم فى عملياتها الحيــوية ، فلا تنقسم الا اذا دعت الحاجــة الى الانقسام ، كما هو الحال فى مراحل النمو ، وكما هو الحال اذا أصاب الجسم جرح ، فتنقسم الخلايا التى حوله ، لتعوض ما تهتك من أنسجة ، حتى تعود الأمور الى ما كانت عليه ..

غير أن شيئا غريبا يتسلط على خلية أو بضــع خلايا من هذه البلايين ، وفجأة تبــدأ فى الانقســام دون ما داع اليه ، كأن هناك شيئا قد ضغط على زنادها ، فانطلقت فيهــا القذيفة ، وفلت منهــا الزمام ، فلا تستطيع ـ بعد هذا ـ أن تتحكم فى نفسها ، وتصبح وكأنها خلية غريبة على الجسم ، وبعدها لا يوقفها شىء ، فتـــذهب فى عمليات انقسام سريعة ، وتصبح خليتين ، فأربعا ، فثمانيا ، فست عشرة .. فألفا .. فمليونا ، وهكذا تسير الأمور حتى يظهر الورم ويتشعب فيما حوله من انسجة ، ويمتد ويمتــد ، وكأنه السنة من لهيب ، تحتاج الى وقود يزيد اشتعالها .. أو انقسامها !

ورم خبيث فى الجانب الايمن لصدر رجل (قارن حجم الجانبين)



والسرطان ـ كما أراه ـ ما هو الا استعمار بغيض للجسم ، فهو ـ كالاستعمار ـ يستولى على معظم موارد الجسم ، لكى يعيش هو ، وتنقسم خلاياه الخبيثة المدمرة على حساب البلايين الأخرى المسالمة !

وكما يصيب الاستعمار الدول التى يحل فيها بالضعف والهزال ، كذلك كان السرطان ، اذ يصيب هو ايضا الجسم بضعف وهزال ، ولا يتركه الا حطاما !.

وقد تقاوم دولة ما الاستعمار الذى ينشب أظافره فى مقوماتها ومواردها وينهبها ، وقد تنتصر الدولة .. ولكن استعمار السرطان للجسم لا يوقفه شىء ، ولا يستطيع الجسم أن يتحرر منه اذا حل فيه ، اللهم الا اذا استئصل من البداية استئصالا ، او سلطت عليه اشعاعات مميتة توقفه الى حين .

أما اذا تمكن السرطان فى الأعضاء ، أو جاء على هيئة سرطان فى الدم ، فقل على الضحية السلام ، ولا بد من موت يريح الجسم المعذب .. ويريح السرطان اللعين ، وهنا فقط يتوقف عندما تتوقف الحياة فى الضحية المسكينة !

ولكن .. لماذا تصاب الخلية بالجنون ، فتنقسم وتحدث الورم ..؟

هذا هو السؤال المحير الذى يبحث له العلماء عن حل ..! ثم هم يتساءلون بدورهم :

كيف تتحول الخلية « العاقلة » الى خلية « مجنونة » تحطم وتدمر فيما حولها ، كما يدمر المجنون فيما حوله ؟

وما السر الذى يدفعها الى هذا ؟

وهل من وراء هذا ميكروب مثلا ، أو أن هناك عوامل وراثية او طبيعية او كيميائية تدفعها دفعا الى التدمير ؟

واسئلة حائرة كثيرة ، تنتظر الجواب

لقد ظن العلماء الأوائل أن الأورام السرطانية ـ كأى ورم ـ لا بد أن يكون سببها ميكروبا ، خصوصا ان معظم الأمراض التى اكتشفها باستير وكوخ وغيرهما ، كانت تحدث بفعل ميكروبات معينة .. « فالدمل » و « الخراج » أورام محمودة ، وليست خبيثة كالورم السرطانى ، ثم ان وراء كل منهما ميكروبا .. ولهذا بحثوا عن امكان وجود ميكروب قد يكون سببا فى حدوث الورم الخبيث .. وعزلوا منه ميكروبا تلو الآخر



وللسان سرطانه .. الى أخر هذه القائمة الطويلة

وقالوا : ها نحن أولاء قد توصلنا الى الحل ..! الا انهم وجدوا أن الميكروبات التى عزلوها بريئة من هذه التهمة ، وانها لم تهاجم الأورام الا بعد ظهورها ، وما أيسر عليها أن تتسلل الى هذه الخلايا التى تعيش فى همجية ، فليس لها من حاكم أو رابط يتحكم فى أمورها ، كما تتحكم فيها الخلايا السليمة .

وضاع أول أمل ..

غير أن العلماء لم يقفوا عند هذا الحد ، بل بحثوا عن امكان وجود مسببات أخرى ، وتوصلوا الى مائة سبب وسبب !

توصل فريق منهم الى أن الاحتكاك المستمر الذى تتعرض له خلايا الجسم ، يسبب فيها تهيجا قد يؤدى الى السرطان ..

ووجد فريق ثان أن الاشعاعات تساعد على وجوده !

وتدخل فريق ثالث وقال : ان هناك عوامل وراثية تشد زناده !

أما الفريق الرابع فقد توصل الى قائمة طويلة من المركبات الكيميائية التى اذا دخلت الجسم ، اعتبرت غريبة عليه ، ولهذا فهى تتدخل فى تغيير خط سير الخلية العادية ، وتدفعها دفعا الى انقسام غير عادى ..

ووسط هذه الأسباب ، واختلاف وجهات النظر بينهم ، بدات الهوة تتسع شيئا فشيئا ، اذ كان كل فريق يتحيز لرايه ، ويقدم من الأدلة والتجارب ما يؤيد ما ذهب اليه !

وعادوا يتساءلون : ياترى ..؟ كيف نضع يدنا على الحقيقة التائهة ؟

ان الحقيقة لو ظهرت ، لحل الاشكال ، وانتهى الأمر ، ولكن ستائر الغموض ما زالت تحيط بها من كل جانب .

أمل جديد ..!

وفى وسط هذا الصراع ، ظهر أمل جديد ، ألقى قبسا من الضوء على الظلام الذى يخيم على حقيقة السرطان ..

السرطان سببه ميكروب !

وكان هذا الخبر بمثابة القنبلة التى انفجرت ودوت ، فسمعها كل من له اهتمام بشئون السرطان ، وهز أصحاب الآراء الأخرى رءوسهم وقالوا : مستحيل .. نغمة قديمة تتردد بين الحين والحين !

والذين يقولون هذا معذورون ، وقد يكون معهم بعض الحق ! فان الحقيقة المرة ، ان الميكروب الذى ظهر اخيرا ليست ككل الميكروبات التى عرفناها فى السل والتيفود والكوليرا ، وفى حشرات أخرى من الأمراض المعدية !

ان الميكروب الذى أعلنت العالمة الدكتورة سارة ستيوارت عن وجوده حديثا خلف مسرح الحوادث السرطانية بالدليل والتجربة ، فشىء نطلق عليه اسم الفيروس Virus

والفيروس من أحط وأبسط المخلوقات تركيبا ، وهو يحتل الدرجة السفلى فى سلم المخلوقات الحية ، ومع هذا يسيطر على كل المخلوقات الحية .. من أول الميكروب الى النبات والحشرات والحيوان والانسان .!

والغريب فى الأمر هنا أن ميكروبات الأمراض كائنات دقيقة لاترى الا بالقوى المكبرة للميكروسكوب، ثم انها لا تظهر بالتكبير الا كهمزة صغيرة أو نقطة من هذه النقط التى نراها هنا فوق الحروف أو تحتها ، ومع هذا فقد جاء الفيروس ليثبت لنا انه قد أصبح ميكروبا للميكروب الذى نخشاه ، لأنه أدق كثيرا من الميكروب ، وفوق كل هذا فهو يهاجمه ويحطمه وكأنه ميكروب خلق لميكروب أكبر ، كما خلق الميكروب الأكبر لانسان أكبر !

وبلغ من دقة الفيروس وضآلة حجمه انه كان ينفذ بسهولة تامة من خلال المرشحات التى تحجز كل كائن حى آخر بما فى ذلك اصغر أنواع البكتيريا .. وكان يمر وكأنه مركب كيميائى لا اكثر ولا أقل ، مما حير العلماء ردحا طويلا من الزمان ، وقالوا : لا بد أن هناك شيئا رهيبا ولكننا لا نستطيع أن نراه !

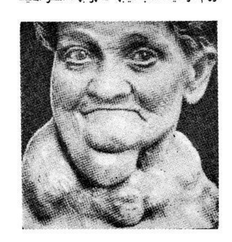
واخيرا أطلق عليه العلماء اسم « الفيروس » واعتبروه بمثابة الجزء الكيميائى الضخم ، وقال عنه بعضهم : انه لا يملك شيئا من صفات الخلايا الحية الظاهرية ، بل يمكن تحويله الى بللورات كيميائية كبللورات السكر مثلا ، ولم نر كائنا — حتى لو كان ميكروبا — يمكن أن يتحول من صورته العادية التى نعرفها الى صورة بللورية .. وفوق كل هذا لا يتركب جسمه الضئيل الا من جزيئات بروتينية ضخمة !

ولكن العجيب أن هذه البللورات او الجزيئات تستطيع ان تتكاثر وتعيش على كل ما هو حى ، فترى الجزىء يضاعف نفسه آلاف المرات !

وقال عنه بعض العلماء : انه أقرب الى صفات الجماد منه الى صفات الحياة ، وذلك للأسباب التى ذكرتها أولا ..

وقال فريق آخر : انه أقرب الى الحياة بدليل انه يتكاثر .. وهكذا كانت أدق صورة من صور الحياة فى عالمنا شيئا محيرا للعلماء ، ولم

أورام سرطانية تنشب أنيابها فتظهر بهذا المنظر المخيف



يستطيعوا الاجابة عن سؤال بدائى : هل هو حى أو غير حى ..؟ أو ليس أمره بغريب حقا ..؟

والرأى السائد الآن أن الفيروس ما هو الا الجزىء الكيميائى الضخم الذى يربط بين ما هو حى وما هو غير حى .. أى انه بمثابة القنطرة التى تعبرها الحياة الحقيقية من عالم الجماد الى عالم الحياة التى نعرفها !

وكان من المستحيل — والأمر كذلك — أن يظهر الفيروس بصورته الحقيقية الا عندما اكتشف الميكروسكوب الأليكترونى الذى يكبر الأشياء عشرات الألوف من المرات .. وهنا فقط ظهر ، بعد ان ظل مختفيا عن عيون الميكروسكوبات العادية حتى اليوم !

وبين لنا الميكروسكوب الأليكترونى أشكالا واحجاما مختلفة للفيروسات ، والغريب ان لنوع منها ذيلا دقيقا ، وبهذا الذيل يهاجم الفيروس الكائنات البكتيرية وما فوقها .. وظهر أن بعضها يتخذ شكل السيجار أو شكلا كرويا أو مضلعا !

وموضوع الفيروسات وغرائبها موضوع طويل ، ولهذا فلن أتعرض له هنا ، اذ لا بد أن نعود الآن لموضوعنا ..

فهل ثبت أن الفيروس يسبب السرطان ؟

ثبت فى عدة حالات متفرقة ، فقد تمكن الرمان وبانج الدانمركيان من احداث سرطان الدم فى الطيور عندما حقنا طيرا سليما برشيح من دم طير آخر مصاب بالداء نفسه .. كان هذا فى عام ١٩٠٨ ، حيث لم يظهر الميكروسكوب الأليكترونى بعد ، وقالا : ان هناك فيروسا يستطيع أن ينفذ من خلال المرشحات حيث لا يستطيع اى ميكروب آخر ان ينفذ خلالها .

ومضى على هذا الاكتشاف نحو ٢٤ عاما ، دون ان يتوصل أحد من العلماء الى ما توصل اليه العالمان السابقان .. حتى كان عام ١٩٣٢ عندما تمكن بيرد وشوب وهما من معهد روكفلر ، ثم دوران — رينالز من جامعة يال ، تمكنوا من اثبات حدوث السرطان فى الحيوانات الثديية بوساطة الفيروسات ..

وفى عام ١٩٣٦ أثبت بتنر — من جامعة مينيسوتا — ان الفيروس ينتقل خلال لبن الرضاعة فى الفئران ، ويحدث فيها السرطان .

وفى عام ١٩٥١ أثبت جروس من احد معاهد السرطان ان الفيروس من وراء حدوثه ..

هذه هى الحالات الأربع التى ذكرتها المراجع العلمية فى غضون نصف قرن من الزمان .. وقد بذلت محاولات كثيرة جدا ، ولكنها باءت بالفشل ، والسبب سنعرفه بعد أن نسير مع الدكتورة سارة فى ابحاثها لبضع دقائق لنعرف ما توصلت اليه من حقائق غريبة :

لقد استطاعت سارة أن تعزل سلالات خاصة من الفيروس ، عزلتها من انسجة مصابة بالسرطان .. واستمرت فى هذا العمل الدقيق عدة أعوام ، وحقنت حيوانات التجارب بالفيروسات ، وهنا ظهرت الأورام الخبيثة فى أماكن كثيرة ، حتى أنها أربت على العشرين موضعا ، وظهر معظمها فى الغدد ، وفى الرئتين والثديين والكليتين والكبد والجلد .. الخ ..

وذهبت العالمة الى أبعد من هذا وتساءلت : هل يمكن ان تكون كل هذه الأورام قد نتجت من سلالة واحدة .. أو أن لكل عضو سلالته الخاصة التى تصيبه بالورم ، وبهذا يكون لدينا سلالات مختلفة ؟

واجريت لهذا عمليات عزل وتنقية على انسجة حية ، ولكى تتيقن وجود سلالة واحدة ، سارت فى عملياتها ٩٠ خطوة متتالية ، كل واحدة منها تحتاج الى جهد وصبر يفوق صبر أيوب !

وجاءتها النتيجة فى كل مرة واضحة جلية .. ان كل هذه الأورام التى تنتج فى الأعضاء المختلفة ، لا تسببها سلالات .. بل سلالة واحدة !

وتوصلت سارة الى حقيقة أخرى هامة .. فقد وجدت فى أثناء عمليات تربية الفيروس على النسيج الحى وجدت أن للفيروس سلاحان : سلاحا يقتل به الخلية ، وسلاحا يدفع بالخلايا المجاورة للخلية المقتولة ، الى انقسام سريع ، مسببا ظهور ورم خبيث !

وهنا نتساءل : لماذا لم تظهر مئات وآلاف الاكتشافات — بدلا من الأربعة السابقة — لتشير الى مثل ما اشارت اليه نتائج العالمة سارة ..؟ ولماذا فشل معظم العلماء فى احداث السرطان

بوساطة الفيروس ، فى حين أن سارة والأربعة التى سبقوها قد نجحوا فى هذا ؟

تقول سارة : أن هـــذا يرجع الى أكثر من سبب ..

اولها : أن التجارب التى اجريت من قبل ، كانت على حيوانات بالغة ، وهذه لا بد أنها تمتلك أسلحة دفاعية من النوع الذى نطلق عليه اسم « الأجسام المضـــادة Antibodies » .. أمـا هى فقد أجرت تجاربها على حيوانات حديثة الولادة ، أى لا يزيد عمرها على ٢٤ ساعة ، فاذا تعدتها الى ٤٨ ساعة كان حدوث الورم نادرا .. ان لم يكن هناك شيء على الاطلاق !

وللأجسام المضادة فى الكائنات الحية قصـــة طويلة رائعة ، ولكنى سأوجزها هنا فى كلمـات بسيطة ، ولنأخذ الانسان كمثل :

فالجسم الذى يسـتطيع أن يكون مركبـات كيميائية خاصة على هيئة اجسام مضـادة ، جسم مسلح بأحسن أنواع أسلحة الدفاع غير المنظورة .. وهو مستعد لملاقاة العدو أو الميكروب عندما تسول له نفسه مهاجمة الجسم ، وعنـدئذ يبعث الجسم بالسلاح الكيميائى ، ويدور فى تيـارات الدم على هيئة جيش مستعد للدفاع ، وعنـدما يقـابل الميكروبات ، يشل حركتها .. تماما كما تجـرى مجموعة من الناس ، فاذا بشىء يعترضها ، وتقـع المجموعة على هيئة كومة على الأرض ، وهنا يمكن النيل منها بسهولة !

القصة نفسها تتكرر مع الأجسام المضـادة والميكروبات .. فالأولى تشل حركة الأخـرى ثم تسلمها فريسة سهلة لـكرات الدم البيضاء ، وتستطيع هذه أن تنالها بسهولة ما دامت مشلولة الحركة .. وهنا لا يجد الميكروب ثغرة واحـــدة ينفذ منها الى الجسم ، وبهـذا ينهار ويستســلم ليعيش الانسان .

ولكل ميكروب سلاح مضاد أو جسم مضاد .. فالأجسام المضادة لشل حركة ميكروب التيفود ، لا تصلح للدفاع عن الجسم اذا هاجمه ميكـروب الكوليرا ، ولا بد لميكروب الكوليرا من جسم مضاد يختص بمهاجمته . تماما كتخصص أسلحة الدفاع ضد أسلحة الغزو : فالمدافع المضـادة للـدبابات لا تصلح مع الطائرات أو الفواصات ، والصــواريخ لا يفتك بها الا مضـــاداتها .. أى صـــواريخ مضادة للصواريخ !

وحتى العظام أصبحت لها سرطاناتها ، والسرطان هنـا يمتد بمخالبه فى عظام الحوض والسلسلة الظهرية (الفقرات)



ميكروب الميكروب .. أو فيروس يهاجم البكتريا وكلاهما يعيش فى عالم غير المنظور والجسم الكبير الذى يشبه السيجار هـــو البكتيريا ، وحوله ومضات دقيقة من حياة تهاجمه بذيولها الدقيقة

يظهر الفيروس هنا داخل نواة الخلية (المشار اليه بالسهم) حيث يتخذ لنفسه نظاما بللوريا (على هيئة نقط متراصـــة بنظام)



وهذا هو الفرق بين جسم له مناعه وحصانة ، وغيره لا مناعة له ولا حصانة .. الأول يقاوم ويعيش ، والآخر ينهار ويموت !

وهذه الأسلحة نفسها كانت لها قصة مع أطفالنا : فشلل الأطفال سببه فيروس ، وعندما أعلنت وزارة الصحة عن التطعيم ضد شلل الأطفال ، انما جاءت بفيروس ضعيف لا يحدث المرض ، وعند تطعيم الطفل به ، يحس الجسم بشيء غريب كأنه يغزوه ، ويحتاط للأمر ، وتأتيه الأوامر لكي ينتج الأجسام المضادة ، وتسير في الدم على أهبة الاستعداد لملاقاة الغزو سنوات وسنوات ، فاذا جاء الفيروس الحقيقي الذى يسبب الشلل ، وجد في انتظاره السلاح المضاد .. فلا يستطيع ان يفعل شيئا ..

وفى حقل التجارب الذى كانت تعمل فيه الدكتورة سارة ، وجدت ان الحيوانات التى فيه والتى لم يهاجمها الفيروس الذى يسبب السرطان — في دمائها أجسام مضادة ، وكأنها تتخذ حيطتها قبل أن يقع الهجوم !

وليس هذا فقط ، فقد وجدت أيضا الأجسام المضادة في دمائها ودماء من كانوا يعملون معها .. علما بأنهم لم يصابوا أيضا بالفيروس !

اذن .. فالاصابة بالسرطان مرتبطة بمدى مناعة الجسم الحى نفسه ؛ وقد أيدت عالمتنا الملهمة هذه الحقائق بالتجارب التأكيدية :

في التجربة **الأولى** : ظهر ان الفيروس بمفرده ، يستطيع أن يحدث الأورام الخبيثة في الحيوانات الحديثة الولادة والتى ليست لها مناعة .

وفى التجربة **الثانية** جهزت مخلوطا من الفيروس والأجسام المضادة ، وحقنت بها الحيوانات التى لها العمر نفسه .. فلم يحدث السرطان .

وفى التجربة **الثالثة** : حقنت الحيوانات بالفيروس وحده من جهة ، وفى اللحظة نفسها حقنته بالأجسام المضادة من جهة أخرى .. ولم يحدث السرطان ..

وفى التجربة **الرابعة** : وجدت أنها اذا حقنت الحيوان بالفيروس ، ثم انتظرت ساعة واحدة فقط ، وحقنته بعدها بالأجسام المضادة .. يحدث السرطان !

ونقف عند هذه الحقيقة الأخيرة ، لأنها تفصح لنا عن حقائق خطيرة .. لقد أسرع الفيروس واختفى في مكان أمين وعندما دخلت اليه الأجسام المضادة بعد ساعة لم تستطع أن تستدل على مكانه فتحطمه ، وبهذا يجد الفرصة سانحة ليحطم ما يشاء له التحطيم وهو في قلعته الحصينة !

والسؤال الآن : اين اختفى الفيروس ؟

لقد قلت من قبل : انه ميكروب — ادق ميكروب — وهو ليس ككل الميكروبات التى هى اكبر منه في طريقة غزوها ، فهو لا يدور في الدم ولا يعيش على الأعضاء أو في داخل الخلايا كما تفعل الميكروبات الأخرى .. بل يختار نواة الخلية الحية دون سواها !

وهذه هى عقدة العقد .. لقد اختار الفيروس فأصاب واحسن الاختيار ، ولو لم يتخذ أنوية الخلايا ملجأ ومقاما ، لكان له معنا شأن آخر .. أو قل حساب عسير !

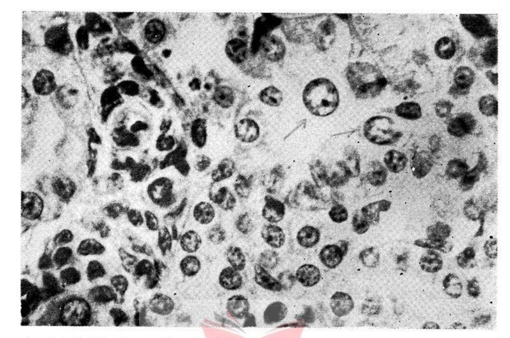
ولأقدم الآن شيئا عن نواة الخلية ، وشيئا عن تركيب الفيروس لنرى الحكمة التى من أجلها اختار هذا « الملعون » النواة ..

في كل خلية حية نواة تتوسطها ، والنواة بالنسبة للخلية ، كالعاصمة بالنسبة للدولة ، فهى التى تدبر شئونها ، وتدبر أمورها ، وهى التى تنقسم ، فتتخلق خلايا جديدة مثلها ، وهى التى تحتفظ لنا بصفاتنا الوراثية .. فلا نجد الانسان يلد حمارا ، أو يخلف الحمار كلبا ، أو تعطى الأشجار طيورا بدلا من الأزهار .. وبالاختصار ، فالنواة هى العقل المدبر للحياة !

ومم تتكون النواة ؟

تتكون من الجزيئات الضخمة الوراثية التى نطلق عليها اسم « د.ن.ا » وهو اختصار لاسم طويل « دى أوكسى ريبو . نيوكليك . آسيد » ، وتتجمع الجزيئات في خيوط دقيقة اسمها كروموسومات Chromosomes .. ففى كل خلية من خلايا أجسامنا ٤٦ خيطا أوكروموسوما .. وعلى هذه الخيوط تكمن الخريطة السحرية التى تورثنا كل صفاتنا .. لون الشعر والعينين والجسد .. الطول والقصر .. الأنوثة والرجولة .. الخ .. وفوق كل هذا آدميتنا ..

والغريب أن أنوية كل الكائنات الحية تتركب من هذا الجزيء الهام « د.ن.ا » .. ولم يتوصل علماء الحياة بعد الى الكشف عن مضمونه الدقيق ، حتى يصلوا الى سر الاختلاف في الكائنات الحية ..



عندما تصاب النواة بالفيروس تنتفخ وكانها بالونـــة .. والصوره تبين واحدة من الانوية المصابة (المشار اليها بالسهم) وقد أصبحت أكبر حجما مما حولها من أنوية

ومم يتكون الفيروس ؟
يتكون من جزيئات « د٠ن٠١ » أيضا .

ومن أجـل هـــذه الحقيقة الغريبة تسلطت جزيئات « د٠ن٠١ » القيروســـــية عـلى كل الكائنـــات الحية .. من أول الميـــكروب الى الانسان ، فقد قلت لك من قبل : ان كل الكائنات الحية تتركب نوياتها من جزيئـــــات « د.ن.ا » الوراثية .

وكما لا يطرق الحديد الا حـــديد مثله ، كذلك لا يطـــرق « د.ن.ا » الوراثى الا « د.ن.ا. » الفيروسى ..! لكل شيء .. شيء يناسبه !

ودخول « د ن ا » على « د ن ا » أشبه بدخول الأوراق المالية الزائفة لتدور فى الأسواق مع الأوراق المالية الحقيقية ٠٠ وكان لابد أن يكون هناك مراقبة للنقد الزائف حتى لايصاب الاقتصاد بانهيار ٠

غير أن النقد الزائف نراه رؤية العين ، ونستطيع بشيء من الخبرة أن نقول : ان هذا زائف وهـــذا حقيقى .. ونفصل الزائف ونعـدمه !

ولكن الفيروس اذا دخل بجزيئاته بين الجزيئات الوراثية فى النواة لا يمكن مشاهدته اطلاقا ، حتى بالميكروسكوب الأليـــكترونى .. انه أشبه بورقة زائفة تندس بين ملايين من الأوراق الحقيقيـة .. ولا يستطيع أى واحد منا أن يمد يده ويخرجها .. كما لا يستطيع العلماء أن يكتشفوا وجوده الا بعد ان يتكاثر ويظهر على حساب جزيئات النواة !

ارأيت كيف تعقدت المشكلة أمام العلمـــاء ..؟ انهم يعيشون مع جزيئات الحياة نفسها ، بل قل فى سر من أخص خصائص الحياة !

والقصة لم تنته عند هـــذا الحد ٠٠ بل لا بد أن نعيش مع الفيروس لبضع لحظات ، لنرى طريقته فى الهجوم والتسلل والتخفى ..

ذكرت أن الفيروس يتكون من جزيئات «د.ن.ا» .. ولكن الحيـــاة لم تترك جزيئـــــات ــ حتى الجزيئات ــ بدون رداء يدثرها ويحافظ عليها ٠٠٠ ولكن الرداء هنـا ليس له مثيل فى كل المخلوقات الحية .. فمـــاذا يصلح كملبس لجزيئـــــات كيميائية ؟ والجواب جزيئات مثلها .. وقد كان .. فظهر لنا الفيروس وهو يدثر نفســـه برداء من جزيئات بروتينية ، تحافظ عليه وتحميه .!

واذا دخل « د ن ا » الى النواة الحية ، فلا بد ان يخلع الرداء البروتينى ، كما نخلع الأحذية اذا دخلنا المساجد !

واغرب ما فى الأمر ما يظهر لنا من الفيروس « ذى الذيل » .. انه يهاجم البكتيريا بذيله ، ويتشبث بجدارها ، والذيل يتخذه كحقنة او قل كماسورة يفرغ عن طريقها محتوياته من جزيئات « د ن ا » الى الداخل ، فاذا أفرغ حمولته ، بقى الرداء والذيل معلقين هناك بالأستار .. أستار الخلية البكتيرية أو جدرانها لا فائدة ولا ضررا ..

ويبدو أن لهذه الجزيئات الكيميائية مخا عاقلا حكيما ..! فعندما تدخل النواة ، تجرى وتتوزع بين شبيهاتها من مادة « د ن ا » الوراثية ، وتدخل فيها وكأنها أحجار بناءة من أحجارها .. وهنا يبدأ الاستعمار !

واستعمار الجزيئات للجزيئات كاستعمار الدول للدول .. فقد يكون استعمارا مقنعا ، وقد يكون مكشوفا .. وهذا ما تفعله جزيئات « د ن ا » المستعمرة أو الفيروسية !

فاذا كان استعمارا مكشوفا ، تهجم تلك الجزيئات الملعونة ، وتستولى على مقاليد الحكم من النواة ، وتشل فيها ميكانيكية البناء العجيبة ، ولا تستطيع جزيئات « د ن ا » المستعمرة (بفتح الميم) أن تقاوم ، بل تستسلم لهذا الغزو الجزيئى .. ونرى بعد هذا الفيروس الذى دخل عريانا يبنى نفسه ويتكاثر على حساب الجزيئات الوراثية فى النواة ، ويحولها بطريقة سحرية الى أحجار يبنى بها المئات من بنى جنسه ..

والأمر كله لا يمكث أكثر من نصف ساعة .. فبعد عشر دقائق من دخول « د ن ا » الفيروسى .. تتكون الأردية البروتينية ، وبعد عشر دقائق أخرى تحشى الأردية من الداخل بجزيئات جديدة من « د ن ا » .. وفى هذه المرحلة يكون كل شىء قد انتهى ، فتنفجر الخلية ، وتخرج الفيروسات الجديدة لتقوم بهجوم جديد !

أما اذا مرت نصف ساعة ، ولم نشاهد مظاهر الغزو ، أعنى لم تخرج الفيروسات الجديدة ، فاننا نعتبر هذا استعمارا مقنعا ، فهناك شىء يحسب له الفيروس الف حساب وحسابا ، فهو يعرف بطريقته الخاصة أن الظروف غير مناسبة للخروج ، ولن يضيره شىء اذا بقى هناك شهرا أو سنة أو عدة سنوات أو حتى عشرات السنوات .. فاذا انقسمت الخلية انقسم مع نواتها وكأنه حجر من أحجارها ، وقد يموت مع الجسم اذا مات دون أن يظهر له أثر .. فهو لا يعيش الا مع كائن حى !

وعندما يحس الفيروس أن الظروف الحسنة قد عادت .. تكاثر ودمر .. ومن ظروفه الحسنة ضعف المقاومة أو أسلحة الدفاع فى الكائن الحى الذى يحتضنه ، وكذلك الاشعاعات التى يتعرض لها الجسم ، أو الاحتكاك المستمر فى الخلايا ، أو كبر السن .. الخ ..

ويقولون : ان الاشعاعات هى السبب فى حدوث السرطان ، ولكنها ربما لا تكون السبب الرئيسى ، بل قد تكون عاملا دافعا الى الفيروس المختبىء فى أنوية الخلايا الى الخروج من مكمنه للتحطيم ..

وقد جاءت هذه الحقيقة من تجارب اجريت على البكتيريا التى يغزوها الفيروس ، الذى يطلق عليه هنا اسم « البكتيريوفاج » اى الذى يأكل البكتيريا وهو النوع ذو الذيل .. والبكتيريا سليمة - او تبدو هكذا ! - فهى تتغذى وتنقسم وتتكاثر ، ومع هذا فان الفيروس كامن فيها ، ولا يستطيع أن يفعل فيها شيئا .

فاذا تعرضت البكتيريا لمواد كيميائية من ذلك النوع الذى يصيب الانسان بالسرطان ، أو اذا تعرضت للاشعاعات ، ظهر الفيروس من مخبئه ، وهاجم وحطم ..

اذن .. فالفيروس هو الأساس .. والاشعاعات والمواد الكيميائية من الدوافع التى تساعده على الخروج .. ولهذا فان الرأى السائد الآن ان الفيروسات لها القيادة فى احداث السرطان !

ومعنى هذا ان الانسان قد يحوى فى بعض خلاياه جزيئات « د ن ا » الفيروسية ، ولكن المناعة والمقاومة هما اللتان تمنعانه من الخروج !

حقيقة تائهة ..!

ومع كل الاسرار التى يحيط بها الفيروس نفسه ، ومع كل المشكلات التى يتعرض لها العلماء فى أدق مظهر من مظاهر الحياة ، تظهر لنا مشكلة ، لو توصلنا الى حلها ، لحلت مشكلة الورم الخبيث !

فاذا سلمنا أن الفيروس من وراء مشكلة السرطان ، بقيت امامنا مشكلة أعوص ، لم يستطع العلماء أن يجدوا لها تعليلا مقبولا حتى الآن .. وهم معذورون ، فما ذكرته هنا ليس الا قشورا باهتة للموضوع ولو تعرضت له ، وكتبت فيه كما يجب

ان يكتب ، ما كفتنى صفحات هذه المجلة ، ولكننى اشفقت على القارىء ، فالموضوع ـ كما ذكرت ـ طويل ومعقد ، وتتخلله الفاز .. هى الفاز الحياة نفسها !

والمشكلة التى تجابه العلماء هى أن الفيروس يميت خلية أو بضع خلايا ، وما دامت الخلية قد ماتت ، فلا يمكن أن تنقسم ، فقد نزح الفيروس مقومات نواتها واستولى عليها .. والسرطان ورم خبيث ، ينتج من انقسام الخلايا انقساما هستيريا ، وما دامت خليته قد ماتت ، فما السبب الدافع الى ما حولها لكى تصاب بمثل هذا الجنون ؟

لقد وجدت الدكتورة سارة هذه الحقيقة عندما كانت تجرى تجاربها على الأنسجة الحية وعلى الحيوانات ، وهى تعترف صراحة انها لا تدرى عن سبب ذلك شيئا ، ولا يدريه غيرها من العلماء ..

وتقول : ان هذا ربما يحدث من مواد كيميائية خاصة تنطلق فى أثناء غزو الفيروس للخلايا ، أو فى أثناء تكاثره ، فيحدث الاضطراب والانقسام ، أو قد تكون أسباب أخرى لانزال نجهلها ... ولكن الذى توصلت اليه : ان الفيروس هو المحرك للسرطان .. هكذا تقول :

ويبقى سؤال حائر آخر .. اذا كان الفيروس من وراء حدوث السرطان فى الانسان ، فلماذا لم يعزله العلماء من الأورام كما عزلوا غيره ؟

ولا يؤيد الاجابة عن هذا السؤال أى دليل علمى حتى الآن ..

ذلك اننا لا نستطيع أن نستخدم الانسان فى تجارب السرطان كما نستخدم فى ذلك الحيوان .. فالتجربة الواحدة قد تحتاج الى عدة آلاف من الفئران ، ولا يمكن بأية حال أن نحضر عشرة من بنى جنسنا ، ونجرى عليهم تجربتنا ، ونحقنهم برشيح من النسيج المصاب بالسرطان كما فعلت سارة وكما يفعل غيرها من العلماء مع الحيوان !

ولماذا لا نأخذ الرشيح من انسان مصاب بالسرطان ونحقن به الحيوان .. ؟

والجواب معروف ومؤيد ببعض التجارب العلمية .. فلو اتينا بحيوانين مختلفى النوع ، كأرنب وفأر ، واخذنا الرشيح من الفأر المصاب بالسرطان وحقناه فى الأرنب السليم ، فان الاورام السرطانية لا تظهر فيه ، ولكنها تظهر فى فأر من النوع نفسه اذا حقناه بالرشيح ..

والسبب يمكن تعليله .. فالجزيئات الوراثية (د ن ا) التى تكون الفأر تختلف عن الجزيئات الوراثية التى تكون الأرنب .. وكذلك كانت جزيئات « د.ن.ا » الفيروسية ، فهى مخلوقة ومنظمة فى تركيبها نظاما رائعا حتى تصبح شبيهة بجزيئات « د ن ا » الوراثية فى الفأر ، وبهذا تستطيع ان تندس بينها . وتأخذ مكانا مناسبا فيها ، وتتداخل معها كما يتداخل الحذاء فى قالبه مثلا .. فاذا دخلت ـ هذه المرة ـ مع الجزيئات الوراثية التى تكون الأرنب .. وجدت هناك الأمور مختلفة تماما ، ولهذا لا تجد ثغرة تستطيع ان تنفذ منها ، لتتداخل فى ميكانيكية الجزيئات الوراثية الخاصة بالأرنب .. ! وهناك فرق كبير بين « د ن ا » فى فأر وأرنب وانسان !

أرأيت معى ـ اذن ـ التخصص الدقيق الذى تسير فيه جزيئات الحياة ؟

* * *

أمل ليس سواه :

ومع كل هذه المشكلات التى يتعرض لها العلماء ، لا بد أن يأتى اليوم الذى يكتشفون لنا فيه حقيقة السرطان ، فاذا نجحوا فى اثبات أن للفيروس يدا فى حدوثه ، فما أيسر أن نربيه فى المعامل على انسجة حية ، ثم نجهزه على هيئة امصال ـ تماما كمصل شلل الاطفال ـ ونطعم به الأجسام الحية ، لتكتسب المناعة !

واذا كانت مواد كيميائية ناتجة من حياة الفيروس ، فما أيسر ان نجهز لها المواد الكيميائية المضادة ، لتبطل عملها !

ولهذا .. فان المجهودات الضخمة التى يبذلها العلماء للكشف عن سر السرطان ، سوف تقودهم حتما فى السنوات القليلة القادمة الى شىء يريح المعذبين فى الأرض من آلامهم ، وتتنفس البشرية الصعداء من أشرار الكابوس الرهيب الذى كان يجثم على صدرها ..

وبعد ... فان الذين يتعجبون ويتساءلون : أفى هذا العصر ـ عصر التقدم العلمى الرائع وعصر اطلاق الصواريخ ـ لايستطيع العلماء ان يجدوا حلا لمشكلة السرطان ..؟

لهؤلاء أقول : اقرءوا ثانيا هذه القشور .. لتعرفوا اننا نقف امام أسرار الحياة نفسها .. ولكن عما قليل ، سوف ترفع الحجب ، وتظهر الحقيقة المدثرة ، ويرتاح المعذبون فى الأرض .



الشيطان

قصة بقلم: محمود البدوى

كانت «القهوة» الوحيدةفي القرية ، تقع فى الناحية الشرقية قريبة من الجسر ٠٠ وملاصقة لبستان مهجور ٠٠ كان فيما سلف من الأيام من أنضر البساتين ٠ فيه من أصناف البرتقال والعنب والرومان كل لذيذ ومستطاب ٠٠ ثم اجتثت أشجاره من فوق الأرض ٠٠ وعفى عليها الزمان وبقى النخيل وحده قائما يتمايل مع الريح ٠ وأعطت جذوعه الطويلة الشاحبة جوا من الكآبة المقبضة للمكان يحس بها العابر فى الليل والنهار ٠

ولكن وجود « القهوة » كان يخفف من وقع هذه الرهبة ٠٠ فقد كنت تجد فيها دوما بعض الجالسين من أهل القرية ٠٠ ومن الغرباء الذين يفدون عليها فى موسم المحاصيل الزراعية ليتسوقوا حاجاتهم من نتاج الأرض وتلقى بهم المعدية فى « المورردة » أو ينزلون من « الحلزونة » هناك على الطريق المترب فى خط السيارات الكئيب ٠

وكانت أمسية من أماسى الخريف ٠٠ هبت فيها الريح لينة بعد الغروب ٠٠ وزحف الغسق ثقيلا

فأضىء الفانوس الوحيد المعلق فى سقف « القهوة » وألقى ضوءا شاحبا على المكان وظهر الهباب ونسيج العنكبوت أول ماظهر فى دائرة السقف ٠

ثم ظهرت المناضد الخشبية العارية فى الوسط وحولها الكراسى من القش والخيزران موضوعة فى غير نظام ٠٠ وعلى الجوانب دكتان طويلتان ومقاعد مفردة ٠٠ وبجوارها مناضد صغيرة خفيفة الحمل ٠

وكانت القهوة مستطيلة ولها طاقة علوية وباب واحد تصعد اليه ثلاث درجات على الطريق ٠٠

ومبنية بالطوب الأسود ٠٠ ولكن صاحبها طلاها بالجير من الداخل والخارج وزينها بالنقوش البدائية على قدر ما استطاع نقاش القرية وتحركت فرشاته ٠٠ فبدت رسوم فى الحيطان باللون الأزرق الصارخ ، تمثل المراكب الناشرة قلوعها ، والسباع المتحفزة للوثوب على فريستها ٠٠ وخط طويل فى ذيل الجدار يصور أبازيد الهلالى متأهبا للمعركة ٠

وكان رمضان صاحب القهوة رجلا متوسط الطول سمينا بعض الشىء ، فى السابعة والأربعين من عمره ٠٠ وكان يعمل من قبل فى النيل ٠٠ كان من أصحاب المراكب التى تنقل الغلال والعسل والقطن والتبن من اسوان الى الاسكندرية ٠٠ فلما ظهرت « الصنادل » والوابورات النهرية وأصبحت مراكبه مستهلكة ولا تقوى على المنافسة ٠٠ باعها واختار القهوة ٠٠

واكتسب من السفر والتنقل فى البلاد خبرة واسعة وعرف من اختلاطه بأصناف من الناس طباعهم المختلفة ، وعرف كيف يتعامل معهم ويقضى حاجته منهم ، كما عرف من كثرة تردده على القاهرة والاسكندرية كيف يزين قهوته ويأتى لها بالراديو ٠٠ وأدوات القهوة والشاى « والتمباك » والبن من مصادرها بأسعار رخيصة ٠

كما كان يأتى لأهل القرية بالمسكنات والعقاقير الجاهزة من بلاد بعيدة فاكتسب شهرة عريضة ٠٠

وكان رواد « القهوة » من الفلاحين الذين يشقون فى الحقل فى النهار فيجدون الراحة والمتعة فى الاستماع للراديو فى الليل وشرب الشاى الأسود ولعب الدومينو ٠٠ أو من تجار الغلال والمواشى العابرين الذين كان من السهل عليهم أن يبيعوا ويشتروا فى « القهوة » ٠

ومن الرواد من كان يجلس ساكنا يسبح مع خواطره ٠٠ ومنهم من كان يرفع عقيرته كأنه فى السوق ٠٠ فكان رمضان يخفف من هياجهم ويسكتهم بالكلمة الحلوة والابتسامة الناعمة ٠٠

وعلى الرغم من رداءة موقع « القهوة » ٠٠ ووحشة الطريق اليها ٠ فانها كانت المكان ـ الوحيد فى القرية ٠٠ بعد المسجد ٠٠ الذى تتلاقى فيه الوجوه وتفيض فى أرجائها النفوس بالرغبات المكبوتة والأحلام وأمانى المستقبل ٠٠

فهناك يأخذ الفلاحون فى الحديث عن شئون معاشهم وأحوال زراعتهم ٠٠ عن السماد والبذور والقطن ٠٠ ومحصول القمح والذرة والبصل والشعير وأسعار المواشى ٠٠ والغلال فى السوق ٠٠ وعن الغيطان التى أهلكها المن وأكلها الدود والتى بورك فيها فأتت بأجود المحاصيل ٠ وعن الذين يمرضون ويموتون فى بيوتهم وتأكل أكبادهم البلهارسيا ٠٠ والذين يذهبون الى المستشفيات فلا يلقون أية عناية على الاطلاق ولا يحفل بهم أحد ماداموا فى الدرجات المجانية ٠

وعن الذين يقتلون ويقاتلون فى ظلام الليل أخذا بالثأر أو انتقاما للنفس والعرض ٠٠

وعن الذين يركبون المخاطر للسطو والنهب فى غلس الليل ومنهم من يصل الى بغيته ومنهم من يرتد على عقبيه خائبا مدحورا ٠٠

كان الحديث متصل الحلقات وفيه طرافة وان كان معادا ومكررا كل ليلة ٠

وكانوا يتحدثون عمن يحبونهم باعتزاز وفخر ويزيدون نتاج أرضهم ومقدار محاصيلهم ، أما الذين يكرهونهم فكانوا يتناولونهم بالسخرية اللاذعة ويخفضون محاصيلهم حتى لاتأتى زراعتهم الا بالقليل أو لاتأتى بأى شىء على الاطلاق !

***

وفى الهزيع الثانى من الليل ٠٠ تخطى العتبة شاب مسلح فى الثامنة والعشرين من عمره طويلا أغبر السحنة ضيق العينين وفى صدغه جرح غائر وكان يرتدى جلابية داكنة وحذاء أحمر من جلد البقر ويضع على رأسه لبدة حمراء ودار ببصره سريعا فى أرجاء القهوة ثم جلس وهو يلقى تحية عابرة على

الموجودين ناصبا قامته ومرسلا عينيه الى الخارج ٠٠ وأراح البندقية السريعة الطلقات بجانبه ، ثم طلب فنجانا من الشاى ، وأشعل سيجارة وأخـذ ينفض رمادها بحركة رتيبة من يده ٠٠ وكان من يقع بصره عليه فى مجلسه ٠٠ يدرك مقدار زهوه بنفسه ٠٠٠ وصلفه وغروره والجهالة التى تغشى عينيـه وتملأ فراغ رأسه ، والواقع أن فى أعماقه كانت تدور أشياء كثيرة ٠٠ أكثر من فورة الشباب ووفرة الصحة واحساسه بالقدرة على أن فى استطاعته أن يحصل على كل مايريد بقوة ساعده ٠٠

ـ وتحركت عيناه فى كل اتجاه وهمـا تخترقان حجب الظلام فى الخارج ٠٠ وظل مسـددا بصره الى بعيد وهو يسمع بأذنيه كل حركة ٠

وكان رمضان صاحب القهوة يراقب هذا الشاب من مكانه منذ جلس ووضع البندقية بجانبه

كان دياب يأتى فى بعض الليالى الى « القهـوة » بصفة غير منتظمة يشرب الشاى ثم يمضى لطيته ٠٠ وكان شريرا شديد البطش ومعروفا بغدره ٠٠ ومنذ قتل أبوه غيلة وهو يحمل فى صدره الحقدوالضغينة على الناس أجمعين٠٠ وشب ليقتص وينتقم فقتل قاتل أبيه ٠٠ ثم استـلذ صـوت النار وأخـذ يقتـل ويسرق دون حسـاب ودون غاية وكان كلما قبض عليه يخرج من السجن لأنه لاأحد يجرؤ على الشهادة ضده ٠٠خوفا من بطشه ٠٠ ولا أحد رآه وهو يفعل فعلته ٠٠ فينهـار ركن الجريمة ويخرج هو أشد ضراوة مما كان ٠٠

***

وأخذت الريح تزداد هبوبا فحركت فروع الأشجار وخفت الرجل فى الدرب ٠٠ ولم تكن « القهـوة » تتوقع أى قادم جديد بعد هذه الساعة ٠٠ وبـدأ النعاس يزحف على الجالسين ٠

***

وبدا ظل الليل يخيم على القرية بظلامه ووحدته ٠ وظهرت الوحشة واشتد نباح الـكلاب كلما أوغل الليل ٠٠ وقل نفس الناس فى الدروب ٠ ٠

ونظر دياب الى صبى القهوة الذى أخذ يداعبـه النعاس ٠٠

وقال له :

ـ هات لى شاى ياحسانين ٠٠

والتفت الى الداخل وهو يضيف :

ـ تقيل ٠٠ شوية ٠٠ يامعلم رمضان ٠٠

ـ حاضر ٠٠

وحمل له صبى القهوة فنجان الشاى ٠٠

وجلس دياب يشرب الشاى فى صمت ووجوم ٠٠

***

تحرك شيء كالشهاب فى السماء ثم بدا نور أحمر على الجسر ٠٠ نور سيارة تخطف خطفا فى الليـل المعتم ٠٠

وكانت الكلاب تنبح فى الناحية الشرقية من القرية كأنها تطارد أشباحا جـديدة ٠٠ ظهـرت فى البساتين ٠٠

ثم عاد السكون ثقيلا والظلام أشد وقعـا على النفس ٠٠

***

ومر على باب المقهى عابر لم يكن يتوقع مروره أحد فى هذه الساعة ٠٠ مر الصراف يرافقه الخفير يحمل له دفاتره ٠٠ وقال الصراف وهو واقف فى الظلام فى الخارج ٠٠

أتسمح بكوب من الماء البارد يامعلم رمضان ٠٠؟

ـ حاضر ٠٠ تأخرت الليلة ياعمى « خير » ٠٠

ـ أتعبنى الفلاحون كما تعرف ٠٠ وفاتتنى سيارة مرت الآن على الجسر ٠٠ وأرسلت حمدان ليوقفهـا ولكنه نام فى الطريق ومرت السيارة قبل أن يوقفها أحد ٠٠ أفيون ٠٠ تصور العمدة ٠٠ لم يجـد غير حمدان آكل الأفيون ليرافقنى ٠٠!

ـ تفضل استريح ٠٠

ـ لايمكن ٠٠ لابد من الرواح الليلة للبندر ٠٠ بكره التوريد ٠٠ ومعى ألفين جنيه تحصـيل لازم تورد ٠٠

ـ تفضل العشاء ٠٠

ـ شكرا ٠٠ زهرة أعدت لى لقمة بسيطة فى بيتها ٠٠ وأرسل لى الشيشة هناك ٠٠ نتسلى بها لغـاية ماتيجى ، السيارة التى طلبتها بالتليفون من البندر ٠

ومشى رمضان مع الصراف حتى دخل بيت زهرة ٠

وكان دياب لايـزال فى مكانه من القهـوة ·· وعينه وسمعه الى ما يجرى فى الخارج·· وبدا أكثر قلقا ··

وأشعل سيجارة ··

وأزاح اللبدة قليلا الى الوراء ثم عاد فسواها ·

وكان رداؤه الاسمر جديدا ويبدو كأنه خارج لتوه من يد الخياط ·· وقد زاد الحائك من اتساع عروة الصدر وضيق من الأكمام فبدا الجلباب كزى أهل السواحل ·

وحرك عينيه عن يمين وشمال ثم خرج متجها الى بيت زهرة ·· ولكنه وقف على الباب ولم يدخل واتخذ طريق الجسر ·

***

وكان بيت زهرة ·· على ناصية الدرب ·· وفى طرف البستان المواجه « للقهوة » وكانت قد خرجت منذ ساعة تضع الحب للدجاج فى الحظيرة وتتفقد النعجات ·· ثم عادت الى مجلسها من مدخل بيتها ·· والريح تحرك سعف النخيل وأوراق شجرة النبق القائمة بجوارها ·

وكانت الظلمة تلف كل شىء والسكون عميقا وكان يقطع هذا السكون نباح الكلاب فى الدروب من حين الى حين ثم ينقطع صوتها ويخيم السكون من جديد ·

وتحركت زهرة الى سطح بيتها وتطلعت فرأت قلوع المراكب بيضاء تنتفض فى قلب الليل ··

وكانت المراكب من قبل جزءا من كيانها ووجودها · فقد كان زوجها نوتيا فى النيل ثم «تغرب» وكان يذهب ويعود اليها بعد شهر ·· بعد سنة ·· وتنتظره فى كل مرة بلهفة الأنثى وهى تترقب عودة رجلها · ثم أقصر فى الزيارة وعلمت أنه تزوج من « بحرى » وحز الخبر فى نفسها ومزق اعماقها فقد كانت جميلة ومطمع أنظار الشبان فى القرية· فلماذا يتزوج عليها ويؤذيها فى أنوثتها ويطعنها بغدر ؟ وأخذت تتلقى الغمزات من القرويات الحاملات «البلاص»· والمارات من تحت بابها ، وتدفن الألم فى نفسها ، وتود أن ترى زوجها لتغرس أظافرها فى لحمه ولكنه مات فى « الغربة » وحزنت عليه وبكته بحرقة رغم كل ما جرى منه ··!

وبعد موته بسنة كانت تطمع فى الزواج لأنها جميلة ولكن لسوء حظها لم تتزوج وظلت أرملة ···

وكانت فقيرة وتود أن تجد شيئا تتكسب منه لتعيش ·· وكان بيتها على الطريق الى « الموردة »

وكان « النوتية » يسرقون حاجات السلطة فى زمن الحرب من « الصنادل » ويبيعونها بأرخص الاسعار· وكان الذين يشترون منهم هذه الأشياء يبيعونها لأهل القرية والقرى المجاورة ويكسبون كثيرا فباعت زهرة قطعة حلى لها وأخذت تشترى منهم هذه الأشياء وتبيعها ··

وربحت وعاشت مستورة ··

***

وذات غروب قرع شيخ الخفراء بابها ·· وأطلت مذعورة ··

وقال الرجل بوجه جامد وهو يدخل من الباب والبندقية على كتفه ··

ـ مساء الخير يازهرة ··

ـ مساء الخير « يأبو حسن » ··

ـ سمعت خبرا ·· آلمنى ··

ـ خير ان شاء الله ··

ـ انك تتاجرين فى بضاعة السلطة العسكرية الانجليزية ··

ـ أنا ··؟!

ـ واحمر وجهها ··

ـ أجل ·· وصابر ورسلان ·· شاهدان عليك ·

ـ أبدا ·· لاتصدق مايقوله الناس ·· انهم ملاعين ··

ـ يازهرة ·· حرام ·· تؤذى نفسك وانت وحيدة مسكينة ··

وفحص بعين الصقر المكان ثم صعد الى الرواق واغلقت الباب وصعدت خلفه وهى ترتجف ··

ودار ببصره يتفحص القاعة ·· ونبش فى كل الأشياء المستورة ثم نبش فى صومعة للغلال ·· وأخرج منها أشياء كثيرة من المسروقات واصفر وجه المرأة وقالت بضراعة

ـ فى عرضك ··

وأمسكت بثوبه وركعت على الأرض ·· ونظر الرجل الجسور الى عينيها الباكيتين المتوسلتين والى منديلها المطرز بالترتر على جبينها المتألق وأمسك بذراعها ودفعها على الأرض ·· وهى تزداد التصاقا به وضراعة ··

فى عرضك ··

ـ طيب يازهرة من أجل خاطرك ·· هذه المرة « سماح »

وقبلت يديه ·· وتركها وخرج من بيتها ···

ولكن فى نفس الليلة قرع بابها مرة أخرى ٠٠ وكانت تعرف هذه المرة لماذا عاد ٠٠ عاد ليأخذ ثمن سكوته ٠٠ وأغلق الباب وراءها وألقاها على الحرام ٠

واستجابت له وكأنها كانت تنتظر هذه اللحظة ٠٠ لتشعر بالامان ٠٠

ومنذ تلك اللحظة أصبحت عشيقته ٠٠ وأخذت تتصرف كما يحلو لها ٠٠

وعرفت القرية أمر هذه العلاقة ٠٠ وكان هناك رجل من القرية يفكر فى تزوجها ولكنه تراجع لما علم أنها معشوقة شيخ الخفر خاف ولم يجرؤ ٠٠

وأصبحت عشيقة شيخ الخفر وحده ٠٠ فلماما كانت قد بلغت الأربعين من عمرها ولكنها ظلت محتفظة ببعض جمالها ٠٠ وظلت مطمع الرجال ٠ وكانت لها شخصيتها فلم تكن رخيصة ولا مبتذلة ٠

وكان دياب يمر على بابها عابرا يطلب جرعة ماء ٠٠ ثم أصبح يتودد اليها ٠٠ ثم أصبح يجيء عندها فى آخرالليل بعد جولاته الليلية٠٠ وينام الى الصباح ٠٠ ولايحس به أحد ولا تراه عين ٠٠٠ وتعشيه وتؤانسه وأحبته أكثر من أى رجل ٠٠ مع كل صفاته كانت تعرف أنه شقى ومطارد ٠٠ ومع ذلك ظلت تحبه بجنون

وكانت بطبيعتها نظيفة تكنس البيت وترشه وتهيىء المكان المريح للرجل ٠٠ وبيتها أول بيت يستقبل القادم للقرية كما كان آخر بيت للخارج منها ٠

وكان الصراف بعد أن يؤدى عمله فى القرية ،وهو يسكن فى البندر ٠٠ يجلس عندها فى الليل لأنه يجد كوب الشاى الجيد والمصباح المضيء الذى يراجع على ضوئه دفتر اليومية وورد المال ٠٠

وكانت المرأة التى تحب الشباب وتبحث عن الرجل القوى ٠٠ تجد ايناسا فى حضرة الصراف العجوز ٠ كان قد اقترب من الستين ٠٠ بطربوشه الطويل الأحمر وجاكتته على جلبابه الأبيض الزاهى

كانت زهرة تستريح الى وجوده وتشعر بالأمان فى حضرته ٠ وكانت تستريح الى ترنمه وهو يراجع حساباته بصوت عال ٠٠

وعندما يجيء أحيانا فى العصر ويدخل بيتها ٠٠ مستأذنا ٠٠ ويجلس على الحرام فى المجاز ويطلب فى وقدة الصيف كوب الماء المروق من الزير المقام فى مهب الريح ٠٠

كان هو نفسه يشعر بانتعاش وحيوية ويستدعى الخفير ليحضر له الفلاحين المطلوب منهم المال ٠٠ ويشرعون فى الزعيق وهم يحاسبونه على مطلوباتهم ٠٠ ولم تكن زهرة تضيق بهم ذرعا أبدا من أجل خاطر الرجل ٠٠

كان الفلاحون فى جذب وشد معه ٠٠ ليس فيهم من يدفع دون معاركة كلامية أبدا وكان الرجل واسع الصبر ويقابل عراكهم بالبسمة واللين ويأخذ منهم الأموال باللطف والحيلة بطريقة ناعمة ، وقد اعتاد على زعاقهم ٠٠ ولم يكن ذلك يعوقه عن أداء عمله أبدا ٠٠

ولم يكن وهو يعرف أنهم أميون لا يقرءون ولا يكتبون يزور أو يضيف حساب شخص الى مطلوبات شخص آخر ٠٠ كما يفعل سواه ٠٠ بل كان أمينا ونادر الوجود فى أمانته وعمله ٠٠

وكان معظم الفلاحين فى القرية يحبون الرجل لأنهم ذاقوا الويلات من سلفه ٠٠ ومن الذى كان يضطرهم لدفع المال مرتين ٠٠ من الذى كان يطلب الرشوة ٠٠ اذا حرر استمارة بنك التسليف للسلفة أو السماد أو التقاوى ؟

***

ودخل الصراف بيت زهرة هذه الليلة مبتسما برغم تعبه وارهاقه فى العمل ٠٠ وقال :

ــ العشا ٠٠ يازهرة ٠٠

ــ حالا ٠٠!

ــ خلاص مش حتتعبى منى تانى ٠٠ دى آخر ليلة فى بلدكم ٠٠

ــ ليه ٠٠ كفا الله الشر ٠٠؟!

ــ المعاش ٠٠!

ــ لازلت فى نظرى شابا ٠٠!

ــ ولكن السن ٠٠! رفضوا ان يمدوا لى سنة واحدة ٠٠ قالوا الشباب كثير ٠٠

غيرك يبحث عن قوته ٠٠ وأنت أخذت دورك فى الحياة والعمل فدع غيرك يأخذ دوره ٠٠ لهم الحق ٠ والحمد لله ٠٠ ربيت أولادى جميعا ٠٠ واستطاعوا أن يقفوا على أرجلهم ٠٠ ومنهم الطبيب والمهندس ٠٠

ــ كم عندك من الأبناء ياعمى « خير » ؟

ــ ستة أولاد ٠٠

ــ ماشاء الله ٠٠

ــ والبنات ٠٠؟

لم أخلفهن قط ٠٠ وكذلك كان والدى ٠٠ لقد خلت خلفتنا من البنات ٠

وبرقت عيناه سرورا ٠٠ وأدركت سر سروره فان معظم الرجال لايحب خلفة البنات ٠٠

وجاءت النرجيلة لعمى « خير » فطوى دفاتره وأخذ يدخنها ٠٠

وكان الخفير الذى يرافقه ٠٠ قد جلس على الباب ٠٠ وأخذه النعاس والبندقية بين رجليه ونظر اليه الصراف وابتسم وهو يقول لزهرة :

ـ سرقوا منه البندقية ثلاث مرات ٠٠ وحوكم أمام المجلس العسكرى ٠٠ وفى المرة الرابعة سيفصل باذن الله ٠٠ انه الأفيون ٠٠

ـ ضربة فى قلب عبد الموجود ٠٠ هو الذى علم الشباب أكل الأفيون فى البلد انه يبيعه لهم بالأجل ٠٠

ـ كان الفلاحون ٠٠ يزرعون الأفيون فى هذه المناطق بأيديهم ولا يأكلونه ٠٠ ولايفكرون فى ذلك أبدا ٠٠ فلما حرم عليهم أصبح مستطابا ٠٠ هكذا الحياة ٠ ٠

وصاح الصراف فى الخفير ٠٠

ـ اصح ياحمدان ٠٠ وكلم « النقطة » ترسل لى أية سيارة ٠٠ اذ يبدو ان عربة السائق توفيق فى مشوار آخر ٠٠

ـ مروح الليلة ٠٠ ياعمى خير ٠٠

ـ ضرورى يابنتى غدا التوريد ٠٠ وهذه آخر ليلة فى بلدكم ٠٠ أراك بعافيه فى ملوى ٠٠

زورينا ٠٠

ـ حاضر ٠٠ والنبى نفسى ٠٠ أرى ملوى ٠٠

ـ أنا فى انتظارك هناك ٠٠

وخرج الخفير يطلب السيارة ٠٠ وجلس الصراف مسترخيا ٠٠ يرقب النجوم من خلال السحاب الذى أخذ يظهر فى السماء ثم يتبدد ٠٠

وكان القمر لم يطلع بعد ٠٠ والريح قد ازدادت هبوبا ٠٠ وخشيت زهرة أن يدخل عليها دياب فى هذه الساعة فيجد الصراف وحده عندها فتحدثه نفسه بالشر ٠٠ وظل هذا الخاطر يعذبها فشحب لونها ٠٠

كانت تحب أن يرجع الرجل العجوز الى بيته فى أمان ٠٠ وظلت ترتعش وتخاف حتى جاءت السيارة وركبها الصراف وبارح القرية ٠٠

فتح دياب عينيه بثقل شديد فوجد الصبح قد طلع والشمس تشعشع على الكون ووجد فى رأسه أثر المخدر ٠٠ ولم يحدث أن نام قط مثل هذه النومة وأحس فى عينيه بمثل هذا الثقل ٠٠ وكان قد كمن للصراف فى مكان موحش عند القنطرة ليعترض طريق السيارة بسلاحه الرهيب ويسرقه وان قاوم سيقتله ويقتل السائق ويقتل كل من يقاوم رغبته المجنونة ولكنه أحس وهو جالس متحفز بثقل فى عينيه ودوار فى رأسه ثم راح فى غيبوبة وأدرك بعد ان استفاق ـ أن رمضان صاحب القهوة قد وضع له المخدر فى فنجان الشاى الأخير الذى شربه فى القهوة قبل ان يتحرك فى الليل ٠٠

واستدار بغيظ شديد وهو يعرف من تجاربه أن الفرصة قد أفلتت منه الى الأبد وانه لايمكن أن يحدث نفس الشىء فى الحياة مرتين قط ٠٠ ورفع بندقيته ٠٠ وأطلق ثلاث رصاصات فى اتجاه القهوة أصابت كلها جذوع الأشجار ٠





شاهدنا فى ختام الموسم السينمائى الاخير (٦١ -١٩٦٢) فيلمين هامين ، يعتبران من أهم ما عرض علينا خلال الموسم جميعه . أولهما الفيلم الروسى ((السيدة والكلب الصغير)) ، الذى يقف جنبا الى جنب مع الفيلم الايطالى ((الليل)) - وان اختلفا فى النوع - كنموذج رائع للاخراج السينمائى فى أعلى مراتبه ، وللمستوى الذى يمكن أن يصل اليه الفن السينمائى من تعبير عندما تكتمل له كل عناصر التفوق والاجادة . والفيلم الثانى هو الفيلم المصرى ((صراع الابطال)) الذى اكتسب أهميته من اعتباره خطوة سليمة فى الاتجاه الصحيح ، ومن المجهود الذى بذله مخرجه توفيق صالح .

السيدة والكلب الصغير

ان من يتتبع الافلام الروسية خلال تاريخها الطويل لابد ان يحس بالتغيير الذى طرأ على الانتاج السينمائى الروسى فى السنوات الاخيرة من حيث الموضوع الذى تدور حوله أحداث كل فيلم . وبعد أن كانت أدوار البطولة فى كل فيلم منها لعدد من الناس أو أهالى مدينة بأسرها أو للشعب جميعه ، صرنا نشاهد أفلاما روسية تتعرض لبطولات فردية وتبحث فى العلاقات الانسانية بين فرد معين وآخر .

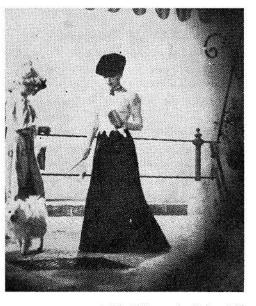
كما يلاحظ خروج هذه الافلام عن الجمود السابق الذى كنا نلمسه فى الحركة داخل اطار الصورة وفى ثبات آلة التصوير ، وانطلاق الفنيين الروس الآن فى حرية تامة للتعبير عن ادق الاحاسيس ، وهل يستطيع لأى شخص شاهد فيلم ((انشودة جندى)) ان ينسى تلك اللقطة الخالدة للدبابة ، وهى تلاحق الجندى ، بينما تدور آلة التصوير بحيث تبدو لنا الدبابة وكأنها تتابعه فى الارض والسماء وكل مكان ؟

بدأنا نلمس هذا الاتجاه الجديد فى السينما الروسية منذ حوالى ست سنوات . وكان أول الافلام التى

لفتت أنظارنا هنا فى مصر الى هذه الانطلاقة الجديدة هو فيلم « الطلقة الواحدة والاربعون » وهو أول فيلم من اخراج شوكرى ، ثم فيلم « البجعة الطائرة » من اخراج كالاتوزوف . وتلتهما أفلام أخرى نذكر منها على سبيل المثال « مصير انسان » من اخراج بوندراتشوك ، « أنشودة جندى » من اخراج شوكرى ، « رسالة لم ترسل » اخراج كالاتوزوف ، « السيدة والكلب الصغير » من اخراج هيفتز ، و « السماء الصافية » من اخراج شوكرى أيضا .

وفيلم « السيدة والكلب الصغير » انتج عام ١٩٥٩ وان كان لم يعرض علينا هنا الا اخيرا . ولقد نال هذا الفيلم بالاشتراك مع فيلم « أنشودة جندى » جائزة مهرجان كان للسينما ١٩٦٠ عن أحسن مجموعة من الافلام تقدمت بها دولة واحدة. ولقد عرض هذا الفيلم فى مصر تحت عنوان « الزوجة العاشقة » ، ولو لم تشأ الصدفة وحدها أن أقرأ اعلانا عن الفيلم باللغة الفرنسية يحمل اسمه الاصلى لما عرفت من اسمه العربى انه نفس الفيلم الذى أترقب عرضه ، وربما كان هذا سببا فى أن كثيرين من المهتمين بالسينما هنا لم يلتفتوا لهذا الفيلم الهام ، فعرض اسبوعا واحدا دون أن يلحظه احد . فالدار التى تعرض هذه الافلام الروسية لها قدرة عجيبة على عدم التمييز بين الجيد من افلامها وبين ما هو اقل من ذلك فى طريقة الدعاية والاعلان عن هذه الافلام .

ولقد انتج الفيلم بمناسبة مرور مائة عام على مولد الكاتب الروسى الكبير انطون تشيكوف ، وهو مأخوذ عن قصة قصيرة له تحتل مكانا هاما بين مؤلفاته فى هذا اللون ، وهى تصور أشخاصا عاديين فى تصرفاتهم يتركون أمورهم للقدر ولا يتخذون أى خطوة ايجابية لايجاد حل لمشكلتهم . وتبدأ القصة فى مصيف يالتا على البحر الاسود فى نهاية القرن الماضى حيث يصطاف ديمترى جوروف ، وهو موظف من موسكو غير موفق فى زواجه . وانا سرجيفنا زوجة صغيرة زوجها رجل محافظ يكبرها سنا ويعيش فى بلدة صغيرة ، جاءت هى الاخرى تمضى اجازة الصيف بصحبة كلبها الصغير . وتنشأ علاقة بسيطة بين الاثنين ، ولكن الدراما تبدأ فى التفاعل تحت السطح الذى يبدو هادئا ، وفى نهاية الاجازة يفترقان ويعود كل الى أسرته ، وتأتى نقطة التحول بعد ذلك عند ما يتحقق كل منهما من حقيقة مشاعره نحو الآخر، ويدرك ان علاقتهما لم تكن سوى حب حقيقى كبير يستحوذ



انا تسير فى المصيف بصحبة كلبها الصغير

على مشاعر كل منهما ويقاسى الاثنان ، يسافر هو الى بلدتها حيث يلتقى بها فى مسرح البلدة ، ثم تسافر هى اليه فى موسكو وتقابله فى حجرة بفندق ، ويواجهان الحقيقة ولكنهما لايتخذان أى قرار ، فهما خائفان غير واثقين . وينتهى الفيلم باختفاء تدريجى دون أن تحل المشكلة .

ومخرج الفيلم جوزيف هيفتز ينفذ الفيلم بمنتهى الاخلاص للقصة الاصلية ، وهو يقدم لنا قصة بالصور السينمائية تتفق تماما مع ماكتبه تشيكوف بالالفاظ . وهو يعتمد على الموضوع الاصلى ويستمد منه اللغة المرئية التى يعبر بها عن الفكرة الاساسية. ولهيفتز مقدرة تامة على وضع الفيلم فى فترته الزمنية بالضبط دون أن يقحم عليه أى شىء ، والمرحلة الأولى من الفيلم التى يتم فيها تقديم المصيف ومشاهد التعارف بين البطلين وتطور العلاقة بينهما، تقرب من حد الكمال . أما المرحلة الوسطى التى نتعرف فيها على أسرة جوروف ، فانها تعترض انسجامنا الى حد ما ، وتتقاطع مع سحر المرحلة الاولى ، ولكننا سرعان مانعود ثانية الى المشاهد الثنائية بين البطلين وبذا نعود الى الاندماج فى هذه العلاقة بالرغم من نهايتها الحزينة ، اذ لا يتحد البطلان ولا ينفصلان ، وانما اختفاء تدريجى كما سبق أن ذكرت

والممثلان الرئيسيان يتعاونان مع المخرج هيفتز الى أقصى حد ، فيكونون سويا فريقا ممتازا كل يعمل

بنفس الثقة والهدوء ، نذكر هنا مشهد « أنا » وهى ترقب الركاب وهم يغادرون سفينة وصلت الى ميناء يالتا ، آملة أن يكون زوجها بينهم ، حتى تجد مخرجا من حالتها التى لا تجد لها حلا . وعندما ينضم اليها ديمترى ويتجهان الى حجرتها فى الفندق ويغلقان الباب خلفهما ، لا يحتاج هيفتز للتعرض لما يدور بينهما داخل المخدع ، مثلما يفعل سائر مخرجى العالم — خصوصا فى السنوات الاخيرة — على اختلاف جنسياتهم حتى المصريين منهم ، ولكنه ابلغ منهم جميعا اذ يكتفى بأن يعرض علينا احساس « أنا » بذنبها فى لقطتين أو ثلاث لا أكثر . والفرصة هنا مواتية لكى ندرك الفرق بين نظرتيهما لهذه العلاقة ، بين تعبير وجه « أنا » وبين تعبير وجه « ديمترى » وهو يتناول شرائح البطيخ شارد الذهن . ومرة أخرى بين تعبير وجه « أنا » عندما يتحرك بها القطار مغادرا يالتا ، وبين عدم اهتمام ديمترى بالاحتفاظ بقفازها الذى تركته وراءها واكتفى بأن وضعه على سياج المحطة بهدوء . وعندما يتضح للاثنين انهما يحبان بعضهما ، نذكر تعبير الممثلة الاولى عن خجل « أنا » وتصرفاتها التى تدل على عدم خبرة الشابة الصغيرة . فعندما شاهدت ديمترى فى المسرح نهضت بسرعة وخرجت من الصالة الى الممرات الجانبية تهبط سلما وتعلو آخر فى حين يروح الناس ويجيئون امام أعينها .. هذا المشهد قطعة ممتازة من الاخراج السينمائى التعبير عن حيرتها وارتباكها . ولا يفوتنا أن نذكر اهتمام هيفتز بالتفاصيل الدقيقة شأنه شأن كل أمثاله من المخرجين العظام ، فليس من المستطاع احياء صورة ذلك العصر واقناعنا بالجو الذى يريده الا عن طريق التفاصيل الصغيرة .

ويعرف عن هيفتز انه اكثر نجاحا فى أفلامه التى تدور فى عصور سابقة ، وهى أفلام « نائب البلطيق » ١٩٣٧ ، « عضو فى الحكومة » ١٩٣٩ ، « العائلة الكبيرة » ١٩٥٤ ، « مشكلة رومانتزيف » ١٩٥٦ . ولكنه لم يصل الى نفس المستوى من التوفيق فى فيلمه العصرى « القضية التى تؤيدها » ١٩٥٨ . ثم عاد واسترد سيطرته التامة فى فيلمه الاخير « السيدة والكلب الصغير » .

وقام بالدور الاول الممثل الكسى باتالوف . فنجح فى اداء دور الشخص الذى اسلم امره الى القدر لا يجرؤ على حل المشكلة . ولقد سبق لنا أن شاهدناه فى بطولة فيلم « البجعة الطائرة » من قبل ومن المحزن ان نقرا اخيرا انه قد يضطر لاعتزال التمثيل نهائيا لاعتلال صحته . وقد سبق له أن أخرج بنفسه فيلما عن قصة « المعطف » لجوجول ، التى سبق أن أخرجت عدة مرات فى السينما .

وقامت بدور البطلة الممثلة الجديدة ياسافينا ، وهى طالبة فى جامعة موسكو تمثل لأول مرة فى هذا الفيلم . فلنتابع اسمها ولنترقب أفلامها المقبلة مثلما فعلنا من قبل مع زميلتها تاتيانا ساموليوفا بطلة فيلم « البجعة الطائرة »

بقى أن أتحدث عن مصور هذا الفيلم أندريه موسكفين وعن مدى التعاون بينه وبين المخرج ، فقد احال مشاهد الشاطىء فى يالتا على سبيل المثال الى لقطات معبرة تفيض شاعرية . ولا يمكنك أن تدرك كيف يمكن للتصوير السينمائى أن يعبر عن أدق العواطف الا اذا شاهدت مجهود موسكفين فى هذا الفيلم . ونحن نحس بقوة شعور المحبين فى لقطاته القريبة ، وندرك عدم قدرتهما على ايجاد حل فى لقطاته البعيدة .

وموسكفين يعمل فى السينما الروسية منذ ايام السينما الصامته . ومن أشهر الافلام التى قام بتصويرها « ثلاثية مكسيم » من اخراج كوزينتزيف وترويرج ، وفيلم «ايفان الرهيب» من اخراج ايزنشتين

هذا الفيلم جدير بأن تقتنى وزارة الثقافة والارشاد القومى عندنا نسخة منه ، اذا كانت تعتزم فعلا شراء نسخ من الافلام الممتازة لحفظها ، ولاتاحة الفرصة امام طلبة المعهد العالى للسينما لدراستها ومناقشتها على مر السنين .

صراع الأبطال

من بين الافلام السبعة والاربعين التى قدمتها السينما المصرية خلال موسم ٦١ — ١٩٦٢ لم يبرز فيلم مثلما برز « صراع الابطال » عاليا وسط هذه المجموعة من الافلام الروتينية المتكررة . برز لسببين أولهما : انه يعالج موضوعا جديا وجديدا على السينما المصرية ، وثانيهما : قوة تنفيذه وتماسكه بفضل المجهود الذى بذله المخرج توفيق صالح .

وموضوع الفيلم يتعرض لقرية مصرية تعانى من المرض والجهل والاستعباد . فمالك الارض يستغل أهلها ويتحكم فى مصائرهم ، وقابلة القرية تسىء الى المرضى اكثر مما تفيدهم ، وسذاجة اهل القرية وتقاليدهم وتواكلهم تقودهم من سيىء الى أسوأ . هنا يصل طبيب شاب يؤمن بأن مثل هذه القرية هى الميدان الذى يجب أن يؤدى فيه رسالته نحو أهلها ، يعالجهم ويوجههم للتخلص من سيطرة المالك الكبير .

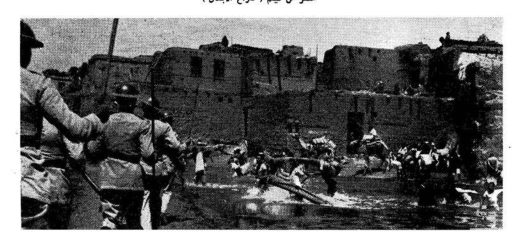
ولكنه يجد نفسه وحيدا فى المعركة . ويتفشى وباء الكوليرا فى القرية عن طريق فضلات الطعام التى كانت تلفظها قوات الاحتلال فى ذلك الوقت ، ويكتشف الطبيب خطورة الموقف ، وينادى باتخاذ ما يلزم من اجراءات لعدم تفشى الوباء فى سائر البلاد ، ولكنه يصطدم بالروتين فى صورة مفتش الصحة ، وبالجهل فى صورة القابلة ومن ورائها أهالى المصابين ، وبنفوذ المالك الكبير الذى يستفيد من بقاء الفلاحين على ما هم عليه . ويستمر الطبيب فى صراعه حتى يتمكن من حصر الوباء وعلاج أغلب المصابين .

والموضوع الاساسى جاد كما نرى ، وكان من اللازم لكى يصل الى هدفه ان يقوم بتنفيذه مخرج قادر متمكن . ولقد قام توفيق صالح باخراج هذا الفيلم بالصورة التى ادهشت كل من لا يعرف هذا الاسم من قبل . فتوفيق صالح ليس من مخرجينا الذين تشغل أسماؤهم مداخل دور السينما بالفيلم تلو الآخر . وهذا الفيلم هو ثانى فيلم طويل من اخراجه ، كان فيلمه الاول هو « درب المهابيل » من تأليف نجيب محفوظ ، اخرجه توفيق عقب عودته من الخارج ، وعرض عام ١٩٥٥ ، وقوبل وقتذاك بكل اعجاب وتقدير من الناحية الفنية ، وان لم يحظ بما يستحقه من نجاح من الناحية التجارية ، كان نموذجا جيدا للتركيز والتماسك والاقناع ، ومازلنا نذكر توفيق المخرج وهو يقدم لنا سكان درب المهابيل فى تسلسل مقنع وارتباط سليم ، ثم نلمس العلاقة بينهم أثناء النهار ووقت القيلولة وعندما يحل المساء ، ثم نلمس اصابع المخرج وراء تطور هذه العلاقة عندما تكسب ورقة اليانصيب التى استقرت فى يدى المجذوب « قفة » ، وينقلب هدوء الدرب الى صراع مستمر بين كل سكانه .. الى آخر الفيلم .. لقد نال توفيق صالح عن فيلم « درب المهابيل » احدى جوائز الاخراج التى قدمتها وزارة الثقافة والارشاد القومى فى المسابقة الاخيرة . وظللنا بعد ذلك نرقب الخطوة التالية لهذا المخرج الذى وصل الى هذا المستوى . فى أول تجربة سينمائية له ، ولكن لم تسنح له الفرصة لاسباب خارجة عن ارادته من ناحية ، ولانه كان يرفض اخراج الموضوعات الروتينية التى لا تحمل أفكارا جدية من ناحية اخرى ، واخرج توفيق صالح خلال هذه الفترة عدة أفلام تسجيلية قصيرة نذكر منها « فن العرائس » بالالوان لحساب مؤسسة دعم السينما ، قبل أن تتاح له الفرصة ليقدم لنا فيلمه الطويل الثانى « صراع الابطال » .

أول مايلفت النظر فى هذا الفيلم هو واقعية البيئة التى تدور فيها أحداثه ، ويعود هذا الى حسن اختيار أماكن التصوير الخارجي والى مطابقة المناظر التى شيدت داخل الاستديو لواقع الحال فى الريف المصرى ، مما يجعل المتفرج يحيا مع أشخاص الرواية وينتقل معهم من مكان الى آخر ، يحس بنفس احساساتهم ويلمس مشاكلهم . وهذا أمر قلما نحس به فى سائر أفلامنا . ومنذ تبدأ المشاهد فى التسلسل نشعر بنفس التركيز والتماسك الذى سبق أن أحسسنا به فى « درب المهابيل » والسيناريو هنا ايضا من وضع المخرج ، فلا حشو ولا خروج عن الموضوع الاصلى ، وانما تسلسل منطقى يؤدى الى الذروة التى تتمثل فى احتدام الصراع بين الطبيب المكافح وبين الجهل واستغلال النفوذ .

وكان توفيق صالح ممتازا أيضا فى اختياره للممثلين وقيادتهم . قام شكرى سرحان ـ بطل فيلم درب المهابيل ـ بدور الطبيب فكان مقنعا كطبيب له رسالة يدافع عنها ، باستثناء المواقف التى كان يهب فيها خطيبا بدون داع . وقامت سميرة أحمد بدور المدرسة الشابة التى تؤجر للطبيب الدور السفلى من منزلها ، ثم تقع فى غرامه وتتزوجه ، وكان

منظر من فيلم (صراع الأبطال)



هذا الدور بقيادة توفيق صالح من أحسن أدوار سميرة احمد ، وهو يقف جنبا الى جنب مع دورها فى الجزء الاوسط من فيلم « البنات والصيف »الذى اخرجه صلاح ابو سيف . نذكر لها اداءها لموقفها فى ليلة الدخلة ، عندما يضطر زوجها الطبيب لعيادة مريض فجأة فتقف تشجعه وتودعه . أما شخصية القابلة — تمثيل نجمة ابراهيم — فهى أوفى شخصيات الفيلم من حيث الدراسة والتطور ، وكان اختيار اللحظات التى تظهر فيها الداية خلال أحداث الفيلم من اهم ميزات السيناريو ، كما اجاد حسين قنديل فى دور ضابط البوليس الذى يرغب فى الانضمام الى صف الطبيب ولكنه يخاف على منصبه ويخشى أن ينقل الى أقاصى الصعيد اذا ماقاوم نفوذ المالك الكبير .

اما دور سويلم عم المدرسة الذى قام به بدرالدين نوفل ودور المالك الذى قام به صلاح نظمى فهما نقطة الضعف فى السيناريو من حيث رسم شخصية كل منهما وعدم الاقتناع بتصرفاتهما : من ناحية رعاية سويلم لابنة اخيه فى مثل هذا المجتمع ، ومن ناحية التغيير المفاجىء الذى طرأ على المالك وجعله يقف فجأة فى صف الخير ويعيد المدرسة الى زوجها الطبيب فى نهاية الفيلم .

ومن حسنات هذا الفيلم استعانة المخرج بعدد من الممثلين غير المحترفين ، نذكر ممن اجادوا منهم واحدة قامت بدور ام الطالبة المصابة ، ذهبت الى الطبيب وهى تبكى وتصرخ تطلب منه أن يترك ابنتها دون أن يتدخل فى علاجها ، وكذلك من قام بدور والد نفس الطالبة ، خاصة فى اللقطة التى أصابه فيها الاعياء وهو يعمل واخذ ينظر الى السماء ويحجب الضوء عن وجهه وهو يدور حول نفسه . ويجب ان اذكر هنا ان هذه واحدة من عدة لقطات جميلة قدمها لنا المصور كمال كريم . اما عن استخدام توفيق صالح للمجاميع فهو ماسنظل نذكره عن هذا الفيلم ، فهنا نلمس تفوق المخرج ونحس بقدرته وحاسته السينمائية .. الفلاحون جالسون فى انتظار الحقن ضد الوباء المنتشر وتندس بينهم زوزو حمدى الحكيم التى تمثل دور ام المالك كى تنفرهم من الحقن .. ويقوم فلاح من بين صفوف الرجال ويخرج زوجته من صفوف النساء ليجمعا امتعتهما ويغادرا القرية . وسرعان ما يتبعه آخرون ويسود الجميع الفزع والخوف من المصير المجهول وينطلقون بأمتعتهم وماشيتهم خلال مسالك القرية يثيرون الاتربة ويصطدمون ببعضهم البعض .. وعندما يصلون الى مخارج القرية يجدون رجال الامن فى انتظارهم فيعودون ادراجهم يبحثون عن مخرج آخر .. ويلقى بعضهم بأنفسهم فى الترعة محاولين العبور وقد تشبثوا بالحصر وما بقى من امتعتهم . هذا المشهد سيظل خالدا فى اذهاننا ، بل وفى تاريخ السينما عندنا ، كنموذج ممتاز للاخراج وتحريك المجاميع .

ومن المشاهد الاخرى الجديرة بالذكر من حيث السيناريو والاخراج مشهد الطبيب وهو يحاول اقناع مفتش الصحة (تمثيل اسكندر منسى)بخطورة الموقف عند ظهور الوباء . يستعمل توفيق صالح هنا اسلوبا جديدا فى التعبير عن مرور الوقت وعن كثرة المقابلات التى دارت بين الاثنين بصدد الموضوع نفسه بالرغم من اننا نشهد الموقف وكأنه مقابلة واحدة . وتتلخص الطريقة فى ان تتحرك آلة التصوير بسرعة ، اى مسح عام wipe بعد أن ينتهى الطبيب من جملته لتنتقل الى مفتش الصحة لكى نراه ونسمع رده ثم تنتقل بطريقة المسح ثانية الى الطبيب وهكذا الى ان يتم الحوار الذى يبدو متصلا . ولكننا عندما نعود الى الطبيب نراه فى ملابس مختلفة عن المرة السابقة وكذلك عندما نعود الى مفتش الصحة نجده فى ملابس مختلفة ، وعندما نعود الى الطبيب للمرة الثالثة نراه فى ملابس مختلفة عن اللقطتين السابقتين وهكذا الى آخر المشهد ، مما يوحى بأن المقابلات قد تكررت بين الطبيب ومفتش الصحة مع الاقتصاد فى الزمن السينمائى بحيث يستغرق المشهد زمن مقابلة واحدة . ولقد نجح توفيق صالح فى تطبيق هذه الطريقة ، التى ابتكرها من قبل المخرج المعروف أورسون ويلز واستخدمها فى فيلمه « المواطن كين » ١٩٤١

كل هذه المزايا تجعل المتفرج يتغاضى عما فى الفيلم من مآخذ قليلة ، وعما بدا فى بعض اللقطات من هنات وارجو اذا ما عرض هذا الفيلم فى الخارج ليمثلنا فى احد مهرجانات السينما العالمية ، وهو جدير بذلك بالفعل ، أن يتم تغيير شىء واحد فى الفيلم فى شريط الصوت وهو حذف موسيقى السلام الملكى البريطانى التى استمعنا اليها بينما كانت زوزو حمدى الحكيم ترفع كأسها قائلة : فى صحة « الرابش » rubbish تقصد فضلات الجيش البريطانى ، فالتلميح هنا لا يتفق مع الذوق العام السليم .

وأخيرا فالفيلم فى مجموعه فيلم مشرف موضوعا وتنفيذا ، وهو جدير بأن يحتل مكانته بين أفلامنا التى نعتز بها على قلتها ، وبأن يضع مخرجه توفيق صالح فى صف المخرجين القلائل الذين نفخر بهم .



إعداد : أنور الجندى

((المقتطف))

الغنـــاء العـــربى
بقلم : أسعد داغر

ظل مغنو سوريا والعراق الى أواسط القرن الماضى حفاظا للغناء العربى ، قواما على ألحانه ونغماته ، وأهل مصر والمغرب يتحدونهم ويأخذون اخذهم فى التلحين والتوقيع وجميع ما يتعلق بفن الغناء ، ثم نحا المصريون فى غنائهم منحى ابراهيم بن المهدى وجماعته فى عهد هارون الرشيد فنزعوا فيه منزعا جديـدا ، وخالفوا السوريين والعراقيين الذين ظلوا الى عهـــد قريب آخذين مأخذ اسحق النديم وجماعته من التعصب للغناء القديم ، على أن المصريين استظهروا عليهم فى ميدان السباق واذاعوا اسلوب غنائهم فى أطراف سوريا والعراق .

وفى هذه الايام تناقص عدد المغنين العالمين حق العلم بأصول الغناء العربى وفروعه ، وفرط الكثيرون منهم فى حفظ القصائد الجميلة والمقاطع الرشيقة والموشحات اللطيفة المنتقاة من دواوين الشعراء المجيدين ، واقتصر بعضهم فى ذلك على ما تعاف الآذان سماع الفاظه ، و (تبذأ) النفوس المهذبة معانيه فانحطت منزلة الغناء العربى فى عيون الكثيرين من شبان هذا العصر ، واصبحوا ينظرون اليه والى المشتغلين به بعين الازدراء والاحتقار .

اننا نأسف أشد الاسف اذ نرى ما خلفه لنا السلف منـــذ بضعة عشر قرنا مشرفا على الزوال وصـــائرا الى الملاشاة والاضمحلال . والتاريخ يرن بموسيقى أســـلافنا التى سارت بشهرتها الركبان . وكادت تحوز السبق على موسيقى اليونان .

((أنيس الجليس))

تفلسف شاعر : احمد محرم

أمن العجائب شاعر يتفلســف ... والشعر يعرف منه مالا يعرف
شهد النبى بأن منـــه حكمـة ... وكفى بما شهد النبى المنصـف
كل الذى قال الاوائل قلتــه ... حتى لاوشك خاطرى يتوقــف
ولقد مللت الشعر كل ملالــة ... فاذا نطقـــت فاننى متكلف
لولا تعاتبنى الرواة لكان لى ... عن هذه الغر السوافر مصرف
ليس القريض قوافيا سيرتهـا ... وبقيت فى آثارها أتأســـف
لا حبذا هى من أوابد شـــارد ... تمضى فلا تلوى ولا هى تعطـف
ولقد تكون لدى الكريم حبائسا ... مما يهيم بهــا ومما يكلــف

((الهلال))

الروايات : أصلها وتاريخهـا
بقلم : جورجى زيدان

نريد بالروايات القصص التى يعبر عنها الافرنج بالرومان . وقد يتبادر الى الاذهان أنها من الفنون الحديثة التى نشأت

مع التمدن الحديث فاقتبسناها نحن فى جملة ما اقتبسنا من عوامل هذا التمدن .

.. وربما صح هذا الزعم عند التخصيص ، اما عند الاطلاق فالروايات قديمة جدا ، بل هى أقدم سائر فنون الادب ، لانها رافقت الانسان من همجيته ، وارتقت بارتقائه وتنوعت بتنوع بيئاته .

القصص العربى

.. أما العرب ، فان اقاصيصهم شتى ، وفيها الحماسى والعشقى والدينى ، وفيها ما يدل على الكرم والوفاء وعفة النفس ، كأنما اختلفت باختلاف شعوبهم أو باختلاف عصورهم .

ومن أقدم قصص العرب ، مصاب عاد وثمود وهما متشابهان .

أما القصص التى تمثل اخلاق العرب من أهل البادية فى عصر الجاهلية ، وتدل على عاداتهم وآدابهم ، فان اكثرها لا يتجاوز أواسط القرن الخامس للميلاد ، وهى تمثل الكرم والشجاعة والوفاء ، مثلوا الكرم فى : حاتم الطائى وكعب بن امامه الايادى وهرم بن سنان . ومثلوا الوفاء فى : حنظلة بن عفراء ، ومثلوا الشجاعة فى : عنترة ، والحلم فى معن بن زائدة . وحفظ الذمام فى : السموءل . ومن هذا القبيل تمثلهم العفة فى : بنى عذره .

أميل زولا : بمناسبة وفاته فى سبتمبر ١٩٠٢

من أهم مبادئه الاساسية «العمل» وهى وصيته الوحيدة حيثما وجد ، تراها ظاهرة فى كل احواله ، والعمل عنده أكبر تعزية من شقاء هذه الحياة ومتاعبها . ومن اقواله « ابتدأت أعمالى بالتعب ، وذقت التعاسة واليأس ، ثم عشت عيش المجاهدين ولا ازال فى ذلك الجهاد . وقد نالنى منه الاهانة والتحقير والسخرية ، ومع ذلك فان تعزيتى الوحيدة فى كل هذه المتاعب «العمل» ، ولولاه لما أبقت على المصائب » .

ومن أقواله : اشتغلوا أيها الشبان اشتغلوا ، اذكروا أن الناموس الحافظ نظام الطبيعة هو العمل ـ العمل ـ والرجل العامل لا يكون الا صالحا ، التفكير فى الخلود والابدية جميل ، ولكن الانسان يكفيه أن ينصرف من هذه الحياة وقد أنجز العمل الذى انتدب نفسه له .

الرد على نقد كتاب تاريخ التمدن الاسلامى

كتب جرجى زيدان فى الرد عما وجه الى كتابه من نقد :

استفدنا من مطالعة التقاريظ والانتقادات وتصفح كتب الاصدقاء وغيرهم من أهل العلم فى هذا الشأن فائدة أيدت ما طالما صرحنا به على صفحات الهلال من العقبات التى تقف فى سبيل الكاتب العربى فى الشرق وتحول بينه وبين استثمار تعبه وترقية مواهبه ، نعنى بها اختلاف قراء العربية فى الأذواق والمشارب والمذاهب وتباينهم فى نوع التربية وتفاوتهم فى درجات العلم والادب ..

« المجلة المصرية »

شعر للخيام

ترجمة حافظ عوض « عن الانجليزية »

نحن لا نقيم فى هذه الحياة الا يوما واحدا
وكل ما نجنيه فيه منها المصائب والاحزان
وبعد ذلك نترك الحياة ونحن لم ندرك أسرارها
متحملين أعباء الاسف ممتلئين بالاكدار
قم يا نديمى بلطفك المعهود
وخلص هذا القلب من النكد والهموم
واملأ الكأس واسقنى رويدا
من قبل أن يضيعوا الكأس من رفاتى
اذا مت فاغسلنى بخمر
وانشد نغمة الكاسات بجانبى
وان نشدتنى فى يوم حشر
ففى جانب الحان ، قبرى
اذا انت لم تعرف ما يجيئك من غد
فاطرب اليوم واترك شدة الكدر
واشرب الخمر من هلال اذا تبدى
حسدته الشموس طول الدهر

« الثريا »

أميل زولا : بمناسبة وفاته

يكتب رواياته وعواطفه تملى عليه فلا أثر فيها للتكلف . ويطلق لقلمه العنان فلا يقيده بشرط ولا يراعى عواطف ولا يتحاشى محذورا حتى اعتبر بعضهم رواياته مخلة بالآداب . وكان حر الفكر ، حر المبدأ ، وكثيرا ما عاد ذلك عليه بالضرر . ولكنه لم يكن يبالى بشىء فى جنب نصرة العدالة والحقيقة .

وانبرى فى السنوات الاخيرة للدفاع عن (دريفوس) فى قضيته المشهورة حتى انقلب عليه الرأى العام فى فرنسا ، واتحدت كل قوات الارض ضده فسدد سهام اقلامه وسلق خصومه بألسنة حداد حتى اضطرت الحكومة الى اعادة النظر فى قضيته ..

« المشرق » ـ بيروت : الأب لويس شيخو اليسوعى

من رياق الى حماه

رحلة للأب لويس شيخو اليسوعى

بارك الله فى البخار فانه خول الانسان اجنحة ضنت بها عليه الطبيعة ، بارى الطير فى سيره فغلبه فى سرعته وقطع فى بضع ساعات مالم يقطعه سابقا الا بعد أيام طوال . ومشاق تشق بها النفس . وهاك السكة الحديدية الجديدة بين رياق وحماه قربت الينا بلادا كان أهلها وهم من بنى الاوطان أبعد عنا من ذوى الاصقاع الاجنبية لقلة الوسائل الرابطة بين أطراف الولايات فاصبحوا اليوم بتقريب المسافات تضمنا واياهم أواخى الحسب وأواصر الود . فذاك ما حملنا على أن نزور اخوانا عشقهم القلب فهويت رؤياهم ونتفقد أقطارا زانتها الطبيعة بمرافقها ، وأدر الله عليها خيراته العميمة .

ومما دفعنا الى هذه الرحلة الامل بأن نعثر على بعض المخطوطات الشرقية التى لم يخن عليها الدهر فلم يخب والحمد لله الامل .

ومما اصبنا فى حمص بعض المخطوطات كتفاسير للانجيل وللرسائل نقلها لابن الفضل الانطاكى من مشاهير أساقفة الملكيين فى القرن الحادى عشر .

« المنار »

مساجلة مع مجلة الجامعة (١)

من رشيد رضا الى فرح أنطون

● كانت مجلة « الجامعة » تصدر فى الشهر مرتين ثم جعلت فى السنة الحاضرة شهرية وجعلت عشر ملازم أو احدى عشرة تضاف اليها كراستان من القصة المعربة الملحقة بها فتعذر على منشئها اصدارها فى مواقيتها على نشاطه واجتهاده ، حتى كان بين الجزء وما يليه أكثر من شهرين ثم انه شرع الان فى جعل المجلة خمس كراسات مع بقائها شهرية وما كان له أن يسمى هذا العمل مشروعا لان الناس اصطلحوا على اطلاق لفظ المشروع على الاعمال الكبيرة العمومية الجديدة .

وتعريب القصص ونحوها من الكتب لا يستحق هذا الاسم لا سيما اذا كانت منفعة الناس به تكون أقل مما كانت .

(١) مجلة الجامعة لم تصدر عن شهر اكتوبر سنة ١٩٠٢ .

● انتقدنا على (الرصيف) (٢) اختياره قصة (بولس وفرجيني) للتلخيص والحاقها بالجزء الاخير . ذلك أن حسن هذه القصة فى لغتها الفرنسية هو الاطناب فى وصـف العيشة البدوية فباختصارها زال هذا الحسن وليس فى الموضوع فائدة اخرى تستحق العناية . ثم أن القصة عربت بتمامها من قبل وطبعت. ثم أعاد تعريبها بعض الادباء .

● كان صاحب مجلة الجامعة يرسل لكل جزء يصدر من مجلته اعلانا الى جريدة المؤيد يثنى فيه على الجزء ما شاء ويشترط أن يكتب فى الاخبار المحلية بصفة تقريظ . ثم أنـــه تحرش بصاحب الهلال ليناقشه فيشوق قراءه الى الاطلاع على ما يجيب به ، ولكن صاحب الهلال لم يرد عليه مطاعنه فيه حبا بالمسالمة التى هى طبع له . ولما ضاق ذرعه تحرش بأئمة الدين فتصدينا للرد عليه لاننا كنا نعتقد فيه حسن القصد ، ولا نكره التنويه بمجلته وانتشارها . ثم أنه خيب ظننا فيه وأظهر أنه متعمد للطعن فعجبنا لذلك حتى زال العجب لما علمنا أنه أرسل كتابا الى صديق له يقول فيه عن الطعن : قد عرفت أنه اكتشاف مهم للاعلان عن (الجامعة) وتكثير مشتركيها « وبمثل ذلك تزول عنى العسرات وينمحى الضنك » بفضل اقبال المشتركين حتى لم يبق جزء واحد فى الادارة من هذه السنة هذا ما كتبه فعلمنا أن خدمة «الحقيقة والضمير» هى خدمة المجلة « لازالة الضنك والعسرات » .

× نشرت المنار فى عدديها الصادرين فى ٣ اكتوبر و١٨ اكتوبر سنة ١٩٠٢ :

أولا : فصول من كتاب «الاسلام والنصرانية مع العلم والمدنية» للامام الشيخ محمد عبده بتوقيع : (لذلك الامام الحكيم والاستاذ العليم) .

ثانيا : فصول من كتاب (ام القرى) للاسـتاذ عبد الرحمن الكواكبى على انها اجتماعات لجمعية ام القرى : تحت عنوان الاجتماع السادس لجمعية ام القرى بامضـاء رمزى (السيد الفراتى) .

« مجلة المجلات العربية »

رحلة ١٩٠٢ : من مصر الى مصر

للرحالة الشهير والمؤرخ المدقق والكاتب الأديب صاحب العزة المفضال الأصولى (محمد فريد بك)

قصدت السفر فى هذه السنة الى اقليم تونس لاتمام سياحتى لبلاد المغرب التى ابتدأتها فى السنة الماضية ، ولما كان لابـــد للمسافر الى تونس ان يقصدها عن طريق مالطه أو عن طريق ايطاليا لعدم وجود سفن تقصدها من القطر المصرى مباشرة فضلت السفر عن طريق ايطاليا . فسافرت من الاسكندرية فى يوم الخميس ٢٤ يولية ١٩٠٢ على الباخرة (اومبرتو الاول) قاصـدا ثغر مسينا بجزيرة صقلية . فسافرت بنا السفينة فى الرابعة بعد الظهر بعد اتمام ما يسمونه بالتفتيش الطبى الذى يكتفى فيه الطبيب بجس نبض المسافر بدعوى أنه يريد التحقق من عدم اصابة احد من المسافرين بعرض معدى .

ثم اقلعت بنا السفينة وسارت تشق عباب البحر بكل سكينة ، وكان الهواء رخوا ، والبحر زهوا ، واستمر الحال على هذا المنوال اللطيف الى أن حاذينا جبال كريد بعد ظهر يوم الجمعة فلعبت السفينة قليلا كما يحصل غالبا فى هذه النقطة بسـبب سقوط الريح من أعالى جبالها . ولكن لما مررنا أمام مدخل بحر الادرياتيك الا أن الحالة كانت أشد فزعا حتى منعت جل الركاب عن تناول طعام العشاء يوم السبت . وفى صباح الاحد وصلنا مدينة مسينا اهم ثغور جزيرة صقلية فألقت السفينة مراسيها فى الميناء بعيدا عن الرصيف لعدم وجود العمق الكافى لحملها وكنا فى وجل من القاء الحجر الطبى علينا ، ولكن أراد الله تبديد غيوم وجلنا وحول خوفنا أمنا حيث اذن لنا بالنزول الى البر حيث اكتفى الطبيب بعدنا عدا بسيطا للتحقق من عـدم نقص احد منا لا قدر الله ..

من موضوعات (مجلة المجلات العربية)

× **تربية البنات : بقلم فرنسوا فيتلون عن كتاب فرنسا ترجمها (سيد كامل) .**

× **السعادة والعلم : بقلم (حافظ افندى عوض)**

× **المعيشة المنزلية تساعد على نجاح الانجليز : تعريب احمد فتحى بك رئيس محكمة مصر الاهلية (احمد فتحى زغلول) وهو فصل من كتاب سر تقدم الانجليز .**

نقـــد الكتب

المشرق

كتاب : تسريح الابصار فى ما تحوى لبنان من الآثار للاب هنرى لامنس اليسوعى

.. الحق يقال ان مؤلفه لم يدخر وسعا فى نسج بردته من مطالعات عديدة مملة وأسفار شاقة ومراقبات شخصية ودروس طويلة حتى جاء كتابه فريدا فى بابه .

كتاب : الحب والزواج : لنقولا حداد

تحرى البحث فلسـفيا فى شرائع الحب والزواج وميادينها الطبيعية والادبية . وقسم الكتاب الى قسمين مدار الاول على الحب وحقيقته وانواعه والثانى عن العزوبة والزواج .

كتاب : الامومة عند العرب : تأليف ج. فلكن الهولندى نقله عن الجرمانية بندلى صليبا الخورى

كتبه مؤلفه بالهولندية ونقل الى الالمانية ومنها الى العربية بين صاحبه فيه أن الزواج الشرعى لم يكن معروفا فى الزمـن القديم من المجتمع الانسانى .

وتلك لعمرى قضية غريبة حاول الاستاذ فلكن ان يبرهنـها بمثال بعض همج الشعوب الذين كان السفاح بينهم شــائعا ثم خصص القول بالعرب فى الجاهلية . وذلك ممـا يبخس حقوق قدماء العرب ولا نسلم بصحته وكفانا فى نقضه ما قاله النعمان للملك كسرى فأثبته ابن عبد ربه فى كتابه (العقد الفريد) قال النعمان :

« أما أنساب العرب وأحسابها فليست أمة وقد جهلت أصولها وكثيرا من اولها الى آخرها ، حتى ان احدهم يسأل عمن وراء أبيه دنيا فلا يعرفه ، الا العرب ، فليس احـد من العرب الا يسمى آباءه أبا فأبا ، احاطوا بذلك احسابهم وحفظوا به أنسابهم فلا يدخل رجل فى غير قوة ولا ينتسب الى غير نسبه ولا يدعى الى غير أبيه »

المستطرف (بالفرنسية)

ترجم غستاف رات احد اعضاء الجمعية الاسـيوية كتاب (المستطرف فى كل فن مستظرف) للامام شهاب الدين الابشيهى الذى جمع اقوال الحكماء وطرف البلغاء وحكايات الفكهاء وأفانين الشعراء الى اللغة الفرنسية .

وقد طالعناه فوجدناه امينا فى النقل .

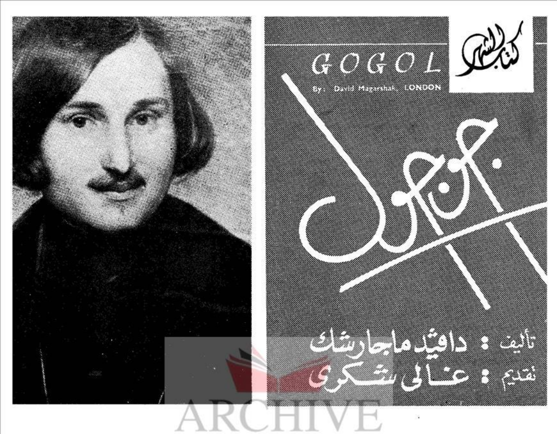
الضياء

(كتاب) خزائن الكتب فى دمشق وضواحيها لحبيب الزيات

فهرس هذا الكتاب لخزائن الكتب ومن أهمها الخزانة الظاهرية المشهورة وهى تشتمل على مجموع البقايا التى وجدت فى بعض الخزائن المتفرقة فى تلك الحاضرة . وهى تتضمن ما يزيد على ٣٥٠٠ مجلد .

صدر بمقدمة لطيفة نقل فيها خلاصة ما عثر عليه من أخبـار المكاتب فى دمشق قديمها وحديثها واخبار البحث عن الكتـب القديمة فى صيدنايا ومعلولا وبيرود .

(٢) أى (الزميل) .



«نشأ جوجول فى أسرة ضميرها مثقل بذكرى مروق أحد أجداده عن مذهبه الأرثوذكسى لاعتناق المذهب الكاثوليكى حين كان يعمل ضابطا فى بلاط الملك البولندى جان كاسيمير ، وأعلن هذا الجد انتماء الاسرة الى القومية البولندية طمعا فى منصب اجتماعى . وكان أب جوجول الذى تعلم فى مدرسة للاهوت مزارعا ناجحا ، يملك عدة موارد للدخل ، غير أنه أصيب بالسوداء فى سن مبكرة ، ورثها عنه ابنه فيما بعد . ولما بلغ الأب سن الخامسة والعشرين وقع فى هوى فتاة ، فتزوجها ، ولم تكن قد تجاوزت بعد الثالثة عشرة . وأنجبا خلال الأربعة عشر عاما التى عاشاها معا اثنى عشر طفلا ، عاش منهم خمسة ، وكان جوجول الطفل الثالث بين من انجبوا . »

بهذه المقدمة يمهد الكاتب الروسي دافيد ماجارشك لمأساة الفنان العظيم جوجول . وعلى الرغم من أن الكتاب يقع فى أكثر من ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير بالحرف الدقيق ، الا أن مؤلفه يكتفى بسرد هذه المأساة وحدها من خلال تفاصيل الحياة التى عاشها جوجول ، لا من خلال اعماله الأدبية . وهو حين يعرض لهذه الأعمال ، انما يسجل جانبا من حياة جوجول لا أكثر .

وفى الجزء الأول من الكتاب تحت عنوان « القزم الغامض » يعرض لمولد جوجول فى ديكانكا فى ١٩ مارس ١٨٠٩ من أم شديدة التدين مدلهة بحب الطقوس الدينية للعقيدة الأرثوذكسية اليونانية . وقد كان لها أكبر الأثر عليه فى حين لم يكن لأبيه عليه الا أثر غير ذى بال . فهى المسئولة عن شخصيته الأنانية الكثيرة الوساوس ، وعن تعصبه لعقيدته الدينية . وكان للخدم فى بيت امه دور هام فى موقفه من المراة . حيث أصابته علاقاته بهن بهلع متزايد ، عقلى وعضوى معا . أدى الى فقدانه الاحساس الجنسى كلية .

لم تكن صحة جوجول فى طفولته بالجيدة ، وان تمتع بذاكرة أدهشت الجميع « حتى انه حاول قرض الشعر وهو لم يزل فى الخامسة من عمره . وقد كون مع زملائه جماعة أدبية ، قامت باصدار بعض المجلات التى كتب فيها عدة مقالات فكاهية حول مدرسيه . وكان أول عمل نثرى له ، هو **« الأخوة تثيردو سلافتيش . حكاية تاريخية »** .. غير أن أعظم حادث فى حياته المدرسية ، هو وصول المدرس الجديد بيلوسوف . اذ كان الرجل متميزا فى خلقه وأفكاره ، يعامل التلاميذ كأصدقاء حتى

أصبحوا يحبونه للغاية . وكان يقدس الطبيعة الانسانية ، ويؤمن بالحقوق الطبيعية التى اعتبرها الاساس العقلى الوحيد للتنظيم الاجتماعى ، ويعتقد ان قوانين الدولة صحيحة بقدر مطابقتها لقوانين الطبيعة ، وان الحرية الشخصية للفرد ، هى حقه فى أن يكون كما خلقته الطبيعة ، وأن حرية الفكر حق مقدس ، والشرط الوحيد للحرية هى عدم مساسها لحرية الآخرين .

ولقد كان تأثير بيلوسوف على جوجول عظيما حتى انه يقول :

« انه لم يحدث ثورة فى كتاباتى فحسب ، وانما فى نظرتى الكلية الى الحياة »

ولربما كانت هناك بعض الأفكار التى لم يتقبلها جوجول من أستاذه ، مثل تساوى البشر جميعا منذ ولادتهم . الا أنه ، بشكل عام ، كان ذا تأثير شامل على تفكيره .

يقول دافيد ماجارشك :

« وفيما عدا محاضرات بيلوسوف لم تسهم المدرسة بنصيب يذكر فى تكوين المعرفة المتوقع توافرها لدى كاتب فى مثل نبوغه . بل ان جوجول يعتبر أقل كتاب روسيا الكبار ثقافة فى القرن التاسع عشر . وهذا لا ينفى أنه اكتسب من خلال الدراسة معرفة عميقة بالأدب الروسى فشرع يمارس الكتابة وهو يملك الحاسة الجمالية . فهو يعالج فى احدى مقالاته المدرسية أهداف النقد الأدبى مؤكدا على الاساس الأخلاقى للادب هكذا « **ان الرغبة الصادقة فيما هو خير ومفيد ينبغى أن تصاحب قلم الناقد** » . وتعكس مقتنيات جوجول خلال عاميه الأخيرين بالمدرسة وعامه الاول فى بطرسبرج ، اهتماماته الثقافية ونوعيتها ومستوياتها . اذ تتضمن منجما هائلا من مختلف أنواع المعلومات .. وهذا التجميع العشوائى فى غير منهج ، والخاضع فى أغلبه للصدفة ، يميز الى حد بعيد طريقة جوجول فى سد الثغرات فى ثقافته . وقد أدى به ضعفه فى مادته الى اخفاقه فى الاضطلاع بمسئوليته كقارىء تاريخ فى جامعة بطرسبرج ، ثم فى تصنيف قاموس روسى أو وضع مراجع علمية للجغرافيا والادب .

وينتقل بنا المؤلف الى الجزء الثانى تحت عنوان : « **من الهزيمة الى النصر** » ، فيقول :

ان الشعر يترجم لحياة جوجول بصورة أشمل ، وبمعنى اعم مما يرى النقاد . اذ يرى هؤلاء أن الشعر يعكس اراء جوجول واحساساته فى الفترة ما بين ١٨٢٦ و ١٨٢٩ التى نشر فيها « هانز كشلجارتن » على نفقته الخاصة باسم مستعار هو « ف . ألوف » وفى تقديمه لاشعاره يحاول تفادى النقد بالتقليل من أهمية الشعر ، ويومىء فى نفس الوقت أنه عمل أصيل يكشف عن عبقرية ، وهى حيلة لم تنطل بالطبع على النقاد . وتجرى أحداث الشعر أثناء كفاح اليونان من أجل استقلالها . ويزور هانز أثينا بعد سقوطها فى أيدى الاتراك واستسلام الاكروبوليس . ويتجول حزينا حول هذه القلعة الهاوية يواجه الدمار والعار وأمجاد اليونان القديمة « **أرض الابداع الكلاسيكى الخالد ، والأعمال النبيلة ، أرض الحرية** »



جوجول فى شبابه ـ بريشته



أم جوجول

وهانز – فى واقع الأمر – لوحة صادقة ، وأن تكن منمقة ، لجوجول نفسه . ففى المقطوعة الأخيرة يضحك هانز ساخرا من نفسه ، لأنه اطمأن الى هذا العالم الغبى ، فأودعه أحلامه وألقى بنفسه فى أحضان أناس لا يفهمونه : باردين كالقبور منحطين ، شرهين ، يحتقرون الوحى ، ويطأون الالهام بأقدامهم . بيد أن ثمة فارقا جوهريا بين جوجول وهانز .. ان جوجول يرسم فى هانز شخصية الحالم التى اتهم بها من أمه وأصدقائه .. فهذا الحالم الألمانى المثالى تصيبه خيبة الأمل اذا واجهته الحقيقة ، ويخلد الى العزلة بقية عمره باحثا عن السعادة فى نطاق عائلى ضيق ، غير عابىء باضطراب العالم من حوله .. وليس كذلك جوجول الذى يؤلمه أن هانز « **تنقصه الارادة الحديدية** » و « **لا يملك القوة لمواجهة عبث العالم** » . ان جوجول يرفض تأمل المثل الأعلى الذى أعطته اياه أمه وهو السعادة العائلية التى يستسلم لها هانز فى النهاية ، ولكنه يتخير الطريق الصعب ، طريق النضال من أجل « **النبل والانسانية** » .. ان فكرة عرض الذات هى الأساس الموضوعى لشعر جوجول ، ولكن تعبيره عن هذه الفكرة جاء فى ثياب مستعارة من شعراء آخرين ، وبخاصة أناشيد وقصائد زوكوفسكى . لذلك استقبل الشعر بفتور ، بل سخر بوليفوى – أعظم نقاد العصر – صراحة من الشعر ومؤلفه . ومن ثم راح جوجول يجمع أشعاره من المكتبات ، ثم أحرقها سرا . واعتزم الرحيل الى خارج الأراضى الروسية باحثا عن الحب **وارادة الله** على حد تعبيره . ويرى المترجمون لسيرة جوجول – **يقول ماجارشك** – ان قصة حبه محض خيال وتصور واختلاق . وبالرغم من أنه كثيرا ما اختلق حكايات يخرج بواسطتها من بعض المآزق ، لكن ثمة صدقا فى حكايته لأمه عن وقوعه فى حب « **الهة لوثها قليلا العشق البشرى** » .. وعندما كتب « **نيفسكى افينيو** » بعد عامين ، فانه عالج قصة بيروجوف مع زوجة الحداد الألمانى بطريقة موضوعية ، فى حين عالج قصة بسيكاريوف مع البغى الشابة بطريقة ذاتية . ويبدو التماثل تماما بين الهته ومشاعره وبين هذه البغى ومشاعر بيسكاريوف . وما كان بامكانه أن يتغلغل فى قلب بيسكاريوف بهذه الدرجة من العمق لو لم يعان هو نفسه ولها من نفس النوع . وهو يؤكد عدم قدرته على حب المرأة مهما استخدمت سحرها . فهذه اذن الهة وليست امرأة . الا أن اكتشافه أن هذه الالهة مجرد عاهرة كان لابد أن يكون له من الاثر المخرب فى نفسه مثلما كان له فى نفس بيسكاريوف . وأدى به ذلك الى استنتاج أن الأمر كله « **هو عقوبة من الله ، لمقاومته لارادته** » .

وعاد جوجول الى روسيا تنطوى أعماقه على جرحه العاطفى الفائر فى وجدانه وكتاباته معا . ويستشهد ماجارشك بما قاله بافل أنيكوف، الناقد ومؤرخ الأدب الروسى

من أن اجتماعات جوجول بأصدقائه أصبحت مقصورة على مناقشة القضايا الأدبية فحسب ، ولم يعد يبحث معهم قط عمله الخاص أو مشروعاته القادمة . ومن بين زواره كان يستهويه بشكل واضح ، رجل فى منتصف العمر يحدثه عن عادات المجانين والبناء المنطقى الذى يمكن ملاحظته فى تكوين أفكارهم . وقد ضمن الجزء الأكبر من المادة التى حصل عليها من هذا الرجل فى « **يوميات مجنون** » ولم تكن تفارقه خلال مناقشاته الحادة مع أصدقائه قوة الملاحظة ونفاذ البصيرة ، فكانت عيناه تفتشان دائما عن أية طبائع جديدة يمكنه اكتشافها فى الناس . وكان يستغل فى كتاباته كل ما يسمعه من ملاحظات أصدقائه وآرائهم وأفكارهم وأوصافهم وقصصهم .. وتتميز نظرية الابداع الفنى التى وضعها آنذاك ببساطة غريبة ، فتقول أن من يمكنه أن يقدم وصفا حيا لشقته ، باستطاعته أن يتحول مع الزمن الى كاتب عظيم .

والتقى جوجول ببوشكين بعد ذلك . وكان لهذا اللقاء أهمية كبرى فى تطور جوجول ككاتب . فقد أمده بفكرتى الأرواح الميتة والمفتش العام . وفى ذلك الوقت كان المعجبون ببوشكين ينفضون من حوله قائلين انه خيب آمال الجميع ، فدافع عنه جوجول دفاعا مجيدا وختم مقاله بأنه « **كلما ازدادت شاعرية الشاعر ، ازداد تعبيره عن أحاسيس لا يفهمها الا الشعراء ، وقل بالتالى عدد المعجبين به حتى يعدون على أصابع اليد الواحدة** » وأوضح فى مقال آخر أن أشعار بوشكين تتميز بأنها تعكس بصفاء تام روح الأمة الروسية ، وقدرته على تجسيد جوهر الشىء بلمسات قليلة .

وقد تناول المترجم لسيرة جوجول فى الجزء الثالث الذى تحدث عنه « مؤرخا وكاتب مقالات » أسلوبه فى التاريخ ، فقال :

ان هذا الاسلوب يتسم بحماسة بركانية نقدها فيه أخلص أصدقائه . ونتيجة لهذا النقد نشر جوجول فى احدى الصحف انه يؤجل بقية كتابته لتاريخ أوكرانيا حتى يحصل على بعض المراجع الهامة . ولم يكن جوجول فى كتابته للتاريخ يعمد الى تحليل الأحداث التاريخية الجافة ، وانما كان يتناولها من الجانب الفنى ، مخاطبا العواطف لا العقول وهو يرى ان تاريخ أوكرانيا ليس فى السجلات القديمة ، وانما فى أغانيها الفولكلورية . ففى مقالة له بعنوان « **فى الأغانى الشعبية الأوكرانية** » يقول : « **ان الأغانى الشعبية ، انما هى التاريخ الحى للبشر .. وعلى المؤرخ الا يبحث عن ذلك التاريخ اذن فى تحديد يوم المعركة ، ولا فى حسابها الصحيح ،** وانما سيكشف له التاريخ **بكل جلاله من خلال الأغانى الشعبية** » .. أما الجغرافيا « **فهى عامل هام فى دراسة التاريخ ، اذ على طبيعة الأرض تتحدد طرائق الحياة ، بل وشخصيات الناس أنفسهم** » . ولم يكن جوجول يستهدف كتابة مجلدات ضخمة عن تاريخ أوكرانيا والعالم فحسب ، وانما كان يسعى بقوة لكى يحصل على كرسى التاريخ بجامعة كييف . غير أنه لم يظفر الا بوظيفة قارىء للتاريخ .

وفى الجزء الرابع وعنوانه « **الفنان الكامل** » ينقل المؤلف ما وصف به ايفان باناييف المرحلة التى ظهر فيها جوجول بأنها :

اتسمت بالضيق الشديد من الفن الخطابى . وأحست بالحاجة الشديدة الى فن يعالج المشاكل الاجتماعية . حاجتها الى فنان حى .

ثم ظهر جوجول ، ولكن بالرغم من ذلك ، اقترب كثيرا من المدرسة الخطابية فى قصته « **صورة شخص** » ، وهى تصور التأثير الضار للمال على الفن . فلم تطعم العناصر الخيالية فى القصة ، باللمسات الواقعية التى تكسبها قبولا . غير أن جوجول تلافى هذا الخطأ فى الطبعة الثانية . بل ان المقارنة بين الطبعتين تكاد تجعل منهما قصتين مختلفتين . ففى الأولى يؤكد جوجول على القوى الغيبية الخارقة التى تتحكم فى عمل الفنان والانسان وحياتهما . بينما الثانية تؤكد على جزاء الفنان الذى يجعل من فنه تجارة مربحة . وتختلف أيضا قصة « **نفسكى أفينيو** » عن « **صورة شخص** » فى غياب النزعة الخيالية من الأولى . والقصة تصور مأساة عاطفية يعيشها بيسكاريوف . وتتشابك المأساة بعمق مع الشخصيتين الرئيسيتين : الفنان والمومس الصغيرة اللذين يقابلهما فى نفسكى أفينيو . ويقابل شخصية بيسكاريوف الشاعرية الحساسة ، شخصية الكابتن بيرجوف : المغرورة التافهة ، والممثلة لعنصر الفكاهة .

والقصة الأخيرة فى مجموعته الأولى ، هى « **يوميات مجنون** » وهى قصة رمزية يستهدف جوجول من خلالها عدة حقائق حول الرقابة دون قولها مباشرة . وبطل القصة الذى يصغى



بوشكين

الى أحاديث الطلاب ويقرأ رسائلهم ، هو موظف صغير ، يصرخ من أجل الطعام ، الطعام الذى يغذى روحه وينعشها ، والذى يشكل التناقض الرئيسى بين جوجول والطبقات الحاكمة فى روسيا . والقصة ـ حتى بهذه الصورة ـ لم تنج من اعتراض الرقابة على بعض مشاهدها . وبخاصة تلك التى ينتقد فيها جوجول الموظفين الكبار ، وأفراد الطبقة الارستقراطية .. **« فهم على استعداد لأن يبيعوا آباءهم وأمهاتهم .. بل والكنيسة أيضا ، من أجل المال » . ولم ينس جوجول أن يشير فى** قصته الى الأحداث السياسية العالمية ، وقد لخص الموقف الدولى فى جملة قصيرة هى **« حينما تستنشق انجلترا ، تعطس فرنسا »**

غير أن هذه المجموعة لم تكسب مليما واحدا ! على أن مجموعته المسماه **« ميرجورد »** كانت بداية مراسلاته مع ستيفان شيفريوف ، الذى أصبح وحيه الأدبى . وتعتبر **« ميرجورد »** امتدادا **« لأمسيات قرب قرية ديكانكا »** التى تصور الحياة فى أوكرانيا . ولئن كانت **«ميرجورد»** قد أثبتت تقدما رائعا فى مقدرات جوجول الابداعية ، الا أن قصتيه **« تارازبولبا »** و **« فى »** لم ترتقيا الى مستوى الامتياز الفنى ولم يكتب جوجول أعمق من قصتيه **« ملاك الأرض فى العالم القديم »** و **« قصة مشاجرة بين ايفان ايفانوفتش وايفان نيكيفوروفتش »** حيث أظهرتا لنا جوجول فى ذروة التكامل بين الفكرة والشخصية التى أكسبت فنه اصالة حقيقية . ولقد اشتغل جوجول ست سنوات فى **« تارازبولبا »** وهى قصة تاريخية اشتملت على كل العناصر الخاصة بالقصة التاريخية فأثناء الحصار حول المدينة تدور قصة حب بين أندريه ، الابن الاصغر لتاراز المهاجم ، وابنة حاكم القلعة المحاصرة .

وفى الطبعة الأخيرة من هذه القصة ، يستبين لنا موقف جوجول الأقل تسامحا تجاه الدين ، وعقيدته الطاهرة فى الفضائل الطبيعية **« لروح روسيا »** ، تلك الأسطورة التى لعب هو فى ايجادها دورا كبيرا .

وكانت طريقة جوجول فى الكتابة ، أن يدون كل ما يعرفه عن الموضوع بكل تفاصيله ، ثم يحاول نسيانها ، وبعيد قراءتها مرة أخرى بعد فترة . وعندئذ يدخل عليها تعديلات وتصحيحات ثم يتركها مرة أخرى ، ليعود اليها بالاضافة والحذف . ويكرر ذلك حتى يقرأها مرة أخرة ، ويحاول كتابة الموضوع . وتستمر المحاولة ثمانى مرات على الأقل .

***

وفى عام ١٩٣٥ وأثناء اعداده محاضرات عن انجلترا السكسونية كتب جوجول مسرحية تاريخية بعنوان **« الملك ألفريد »** .. وهو ملك مثالى يكبح رغبة النبلاء فى القوة والنفوذ ، وينشر التعليم ، ويعبر عن فكرة جوجول حول الملكية . وقد أثبتت المسرحية فشل جوجول نسبيا فى كتابة المسرحيات التاريخية . ثم ألف أول أعماله الكوميدية **« الزواج »** ، وفى المشاهد الأولى نرى البطلة : شخصية امرأة ريفية مرحة ، تملك عقارا كثيرا وتبحث عن زوج . وتحاول الاحتفاظ بكل المعجبين ، ولكنها تفقدهم جميعا فى النهاية . وهذه كلها هى محاولات جوجول لتصوير بيئة الطبقات المتوسطة فى بطرسبرج .

وفى أكتوبر من العام نفسه طلب جوجول الى بوشكين أن يبعث اليه بمادة عمل كوميدى ، فأجابه بوشكين بحادثة وقعت له شخصيا ، أوحت لجوجول بفكرة **« المفتش العام »** . وأتمها فى ديسمبر أى بعد شهرين من بداية العمل . ومثلت على المسرح عام ١٨٣٦ حيث شهدها نيكولا الاول . وبالرغم من أنها تمت فى غاية المرح والابتهاج الا أن جوجول ظل ساخطا على طريقة تمثيلها واخراجها . ولا شك أن المسرحية أثارت الناس ضد جوجول ، فكان الأمر من جانبه أنه أحس أن هذا الموقف من الناس انما هو تعبير عن أصالة المسرحية وتأثيرها عليهم باثارتها السخرية من أنفسهم .

ثم كتب الى بوجدين يقول : **ان الكاتب الكوميدى كالنبى لا كرامة له فى وطنه** . فلا ريب أنه أصيب بالقلق لسوء التفسير الذى صاحب مسرحيته ، فهى لم تكن فى نظره ذات طابع سياسى بل هى تعرية أخلاقية للنواقص التى ملأت روسيا حينذاك . أما الجمهور فقد تغلغل تأثير المسرحية الى أعماقه . فقد ملأت الضحكات الانفعالية ، ولحظات الدهشة والسكون والانبهار ، ملأت هذه الانفعالات وجدان الجماهير .. ان المسرحية أضافت الى هذا الوجدان عديدا من الانطباعات عن النظام القائم وعمقت احساساتهم

كتب جوجول فى ذلك الوقت مقالا عن المسرح فى بطرسبرج بدأها بعرض للحركة الرومانسية فى الأدب الأوروبى ، تلك الحركة التى أخلصت فى التعبير عن ارادة فنانين شجعان أصروا على تحليل مشكلات المجتمع ، ونبذ الادب الكلاسيكى الجديد الذى يحاول تقليد القديم . والارتقاء بالفن الى درجة عالية من الوضوح والدقة والتسامى . ولقد كانت الجماهير على حق فى عدم استحسانها للادب الكلاسيكى ، وحتى موليير بدا لهم سخيفا . والدراما الحديثة ـ فى رأى جوجول ـ هى انعكاس أمين لمشكلات المجتمع الحديث وكشف للينابيع التى تدفعه الى الحركة . ودعا مثقفى روسيا الى الاهتمام بدراسة الواقع البشرى . وأعلن أن المسرح انما هو مدرسة لتعليم الجماهير . وأفضل وسيلة للتخلى عن وضع سيىء ، اضحاك الناس على هذا الوضع . وعقب تمثيل **« المفتش العام »** كتب معلقا على سخط الناس ، فقال بأننا لم نقو بعد على رؤية شخصيات حية حقيقية على المسرح .

ولا ريب أن تصوير الشخصية على المسرح لا يعتمد على الكاتب وحده ، وانما يعتمد على الممثل أيضا . لذلك استاء

جوجول كثيرا لعدم قدرة الممثل على تصوير شخصية كلسكاكوف فى « **المفتش العام** » فهو لم يفهم هذه الشخصية بالرغم من أنها شخصية « **عامة** » أى تجمع صفات كثير من الناس العاديين . حتى أنه من الصعب أن تجد انسانا ما لم يكن كلسكاكوف فى احدى اللحظات . تصور الممثل انه لكى يكذب الانسان لابد أن يقول شيئا غير معقول ، رغم أن عنصر الكوميديا هو الكذب بطريقة تبدو كما لو كان المضمون صادقا تماما . وقد أعجب جوجول بتمثيل شخصية سوسنتسكى . الا أن تمثيل الشخصيتين الكوميديتين فى المسرحية ـ وهما اثنان من ملاك الأرض ـ كان سيئا للغاية . فالممثلون كانوا بعيدين تماما عن تمثل عادات هاتين الشخصيتين ، وتقاليدهما وأفكارهما اذ بدوا فى الثياب غير المناسبة اطلاقا ، كشخصيات كاريكاتورية . وساد الفصل الثالث جو ثقيل من البرود .. وكان المشهد الأخير فاشلا تماما . لقد خيل اليه أنه لم يكتب هذه المسرحية . وأحس بتوتر وتعب شديدين ، ومن ثم راح ينشد العزاء فى الهروب الى أحضان الطبيعة .

قوبلت « **المفتش العام** » بحملة عنيفة من جانب الصحف الموالية للحكومة ، اضطر جوجول ازاءها أن يكتب فصلا حواريا دعاه « **بعد المسرحية** » يرد فيه على بعض الافكار المعادية للمسرحية . وقال على لسان احدى الشخصيات : اننا تعودنا على المسرحيات السهلة التى تنتهى بالزواج ! ولم تعد المسرحية التى تدور حول مشكلة حقيقية تجذب الاهتمام ففى مثل هذه المسرحية يصبح الكل أبطالا . وهذه سمة المسرحية منذ أرستوفان . فالعنصر الاجتماعى للدراما الكوميدية هو المحور الأساسى . وفى يدى الفنان الحق ، يمكن لكل الأشياء أن تخدم الجمال ، بشرط أن تسترشد بمثل عليا تخدم هذا الجمال . ثم يؤكد جوجول على لسان شخصية أخرى ، أن الايمان بالحكومة راسخ بعمق فى قلوب الجميع . والارتباط بين الحكومة والاله ، هو فكرة أساسية عند جوجول ولعل هذا هو السبب فى عدم ادراكه انه يكشف مساوىء الأجهزة الحكومية انما يكشف تدهور النظام الحكومى نفسه . غير أن الحكومة أدركت ذلك ، وأظهرت عداءها الذى أصبح هو موقفها الرسمى منه .

ويقال أن جوجول دافع عن موقفه ، على لسان « **الرجل ذو الثياب المتواضعة جدا** » وهو أحد شخصيات الجزء الثانى من « **الأرواح الميتة** » ، وجوهر فكرته أن الانتقادات لا تمس الحكومة فى ذاتها ، وانما أولئك الذين لم يفهموا الحكومة ومطالبها . ثم طرح جوجول بعدئذ هذا السؤال : هل يجب أن تناقش الكوميديا القضايا الخطيرة ؟ ويدور النقاش حول هذا السؤال بين ثلاثة رجال فى طرف ، وسيدة شابة وزوجها فى الطرف الآخر . ويقول جوجول من خلالهم أن عديدا من المسرحيات الكوميدية تمتلىء بالتفاهات ، فلا بأس من أن تناقش واحدة أو اثنتان بعض المسائل الهامة . ويذهب الى القول بأن الانحطاط والسوء لا يفقدان طبيعتهما حينما يصوران فى قالب كوميدى . ويرد جوجول على النقد الموجه للمسرحية لافتقارها الى الشخصية الايجابية ، بأن الشخصية الايجابية الحقيقية فى المسرحية هى الضحك ، أو ذلك النوع من الضحك الذى يعمق احساسنا بالأشياء ، ويكشف لنا عن أشياء كثيرة لم نكن نلاحظها من قبل . واذا كان الناس يعتبرون كل ما يخلقه الالهام من قبيل « **الحكايات المسلية** » .. فان هذه الحكايات المسلية هى التى عاشت طوال القرون والأعوام ؛ وهى التى أيقظت روح الانسانية ودفعتها الى التقدم . ولقد كتب جوجول بعد ذلك « **الأرواح الميتة** » وأثارت شعورا عاما أقوى من « **المفتش العام** » . قال عند بداية كتابتها « **اننى أقسم ، اننى سوف أعمل شيئا لا يقدر عليه انسان عادى** » ، واعتبرها قمة نضوجه الفنى ، بل اعتبر كل ما كتبه قبلها مجرد « **تمرينات مدرسية** »

فاذا كان الجزء الخامس بعنوان « **الأرواح الميتة** » ، كان جوجول قد ارتحل من بطرسبرج الى الخارج فى يونيو ١٨٣٦ . وفى خطاب لأحد أصدقائه قال :

انه حينما ينظر الى كل ما كتبه ، لا يجد فيه سوى مذكرات تلميذ مدرسة ، وان لمح فيها بذور كاتب مبدع . وانه يمر الآن بأكبر تحول فى حياته . وانه يعيش لروسيا بروحه وان فارقها بجسده . وبالرغم من ذلك ، فانه حين يصل فى جولته الى جنيف وباريس وروما ، فانه يستقر قليلا عند العاصمة الايطالية ليقول بالحرف : « لن يستطيع انسان فى العالم أن يبعدنى عن هنا . لقد ولدت هنا . روسيا . بطرسبرج . الثلوج . الوزارة كرسى الجامعة . المسرح . لم تكن هذه كلها سوى أحلام سخيفة » .

وقد مر جوجول حين وصوله الى باريس فى ١٩ سبتمبر سنة ١٩٣٨ بأزمة عاطفية عنيفة ، غامضة السبب . وربما كان لمرض السوداء ، أو لميوله الماسوشية ، أو لوقوعه تحت السيطرة الكاملة لرجل ذى ارادة أقوى منه ، علاقة بهذه الأزمة التى أبدى فيها جوجول تعلقا عنيفا وغير معقول بصديق طفولته دانيلفسكى وما حدث فى باريس خلال الأسبوع الذى قضاه هناك لا يمكن وصفه . وانما يمكن الاشارة اليه بأنه كان محرجا لدانيلفسكى ومؤلما لجوجول . وبعد انتهائه انقطعت مراسلتهما عامين . ومن خلال مراسلتهما يتضح مدى التعلق بل العشق الذى يربط جوجول بدانيلفسكى . فخطاباته اليه مليئة بعبارات الحب والشوق والوله ، مليئة بعبارات الرجاء والتودد بل والتذلل ، طلبا للرد على خطاباته ، دون جدوى . حتى يقع دانيلفسكى فى أزمة مالية فيجيب على رسائل جوجول . ويرسل هذا بدوره كل ما يمتلك اليه ، ويعده أن يرسل اليه بالمزيد ، ويود لو كان غنيا فينفق عليه طوال حياته . ويشعر جوجول بالغيرة حينما يتحدث دانيلفسكى عن تغير حياته من حياة «**حسية**» الى حياة « **روحية** » . وتابع جوجول خطاباته الى دانيلفسكى ، غير أن عدم اهتمام المرسل اليه أدى الى فتور المراسلة شيئا فشيئا .

ولم يستطع أحد من أصدقاء جوجول أن ينسيه أحزانه . وانما قام بهذا الدور فتى فى الثالثة والعشرين من عمره يدعى الكونت جوزيف فيلجورسكى حين عنى به فى مرضه الأخير . وكان جوزيف يدرس تاريخ الأدب الروسى . وكان يتمتع بثقافة عالية وذكاء لماح ، وروح شفافة ، ومشاعر رقيقة « من وجهة نظر جوجول » . وقربته هذه الخصال كثيرا من جوجول . فسهر بجانبه عدة ليال دون نوم أثناء مرضه . وقد مات جوزيف فى ٢١ مايو فحزن عليه جوجول حزنا عظيما .

غادر جوجول روما الى مارسيليا فى يونيو ١٨٣٩ ، وفى عرض البحر قابل الناقد الفرنسى سانت بيف . وقد كتب فى تلك الفترة بأنه لا يحب الالمان ـ الذين تحدث بشأنهم مع الناقد الفرنسى ـ وتساءل هل كل المانى شيلر ؟! ان فرقا هائلا يلاحظه الانسان الذكى بين شكسبير الذى كان مرآة العالم وضميره ، ومعاصريه من الألمان .. وفى تلك الفترة أيضا هاجمه مرض عقلى حاد هو الاحساس بأنه على وشك الموت . كان يرتعد حين يتصور أنه سيموت قبل أن يتم عمل حياته أى « **الأرواح الميته** » . وكان اذا ارتاحت اعصابه أحس بالصحة واقبل على العمل . ونحن نستطيع أن نعرف صورة كاملة عن حياة جوجول فى روما صيف عام ١٨٤١ من خلال وصف أنينكوف لها ، فقد عاش معه حوالى شهرين يقوم بنسخ الجزء الأول من « **الأرواح الميتة** » . كان جوجول يقطن غرفة متواضعة الأثاث ، يقوم فى الصباح الباكر ، فينكب على العمل ، حتى الافطار وتناول القهوة ، حيث تشتد الحرارة فيتأثر جوجول بها كثيرا ، ثم يحين موعد عمل أنينكوف فيعملان سويا ، وأحيانا كانت تتخلل العمل بعض الأحاديث والتعليقات على أحد جزئيات « **الأرواح**

الميتة » وعن مدى افلاتها من الرقابة ، وعن ذكريات جوجول . وقد كتب الفصل السادس من الرواية بحماس عظيم ، قائلا : **« أعتقد ، يانيقولاى فاسيلفتش ، أن هذا الفصل هو عمل ابداعى حقيقى »** . وكان يعتقد أن الجزء الثانى من **« الأرواح الميتة »** سيمثل تحولا هائلا فى مجرى الأحداث ، وسوف يكشف بعمق واصالة عن خصوبة الروح الروسية . غير ان بيلنسكى أدرك أن جوجول كان **« متعصبا »** لنفسه ، وكان يعد بأكثر كثيرا مما يستطيع ولعل ذلك مرده الى ما قال به أحد مؤرخى الأدب من أنه **« استبداد أخلاقى »** فقد كان يعتقد أنه يمر بحالة روحية تجعل روحه نقية كالثلوج ، صافية كالسماء. وبدأ هذه التربية الروحية فى روما ١٨٤١ حيث لاحظ انينكوف فترات التأمل الصامت الطويل فى الطبيعة ، وفى السماء . وكان يطلب من أصدقائه الخضوع الكامل لأقواله ، لأنها ذات قوة روحية عالية .. **« لا أستطيع أن أقول أكثر من أنك يجب أن تؤمن بكلماتى ، فأنا نفسى لا أجرؤ على مخالفتها »**

وبالاضافة الى **« الأرواح الميتة »** كان جوجول قد انتهى من كتابة **« المعطف »** عام ١٩٤١ تلك الرواية التى تعد من أعظم ما كتب جوجول . وقد استوحى فكرتها من احدى الحكايات عن موظف فقير ظل يكافح ليشترى بندقية صيد . وعند أول طلقة فقدها ، سقط مريضا ، ولم ينقذه سوى تطوع زملائه بشراء أخرى جديدة .

وعقب وصوله الى موسكو ، قدم جوجول **« الأرواح الميتة »** الى أحد الرقباء المعقولين ، فلم يعترض عليها الا فى بعض المواضع الخفية ، غير أن لجنة الرقابة رفضتها بأكملها ، مبررة ذلك بأن الارواح لا تموت . والرق لا يسمح بالتهجم عليه . وقرر جوجول ارسال الرواية الى بطرسبرج ، وحاول عرضها على الامبراطور ، الا أنها واجهت صعوبات كثيرة ، ولم يتح لها فى النهاية السماح بالنشر . ثم قرر تأجيل نشرها الى ما بعد ، بالرغم من محاولاته المتكررة ، التأكيد على أنها لا تهاجم الحكومة قط .

وأشد ما أخاف جوجول ، هو عودة المرض والخلل النفسى الذى عاناه من قبل ، فقد بدأ يحس بالأعراض نفسها من جديد فكل صورة فى عقله تتضخم الى درجة كبيرة ، وتصيبه بالبلادة والخمول .

وفى مارس ١٩٤٢ استطاع نيكوتنكو أن يقوم بطبع **« الأرواح الميتة »** بعد تغيير عنوانها الى **« مغامرات شيشيكوف أو الأرواح الميتة »** غير أن نيكيتنكو رفض السماح بنشر حكاية الكابتن كوبيكين ، فاضطر جوجول الى ادخال تغييرات كثيرة عليها حتى سمحت بها الرقابة ، وتم طبع الجزء الأول من **« الأرواح الميتة »** فى مايو ١٨٤٢ وتبقى جزءان من الرواية كما أشار جوجول فى الجزء الأول .

ويوضح لنا الجزء الأول ، كيف استطاع جوجول أن يحقق رسالته على الأرض ، رسالته التى انتظرتها روسيا . لقد رأى أن كل جيل يضحك على أخطاء الجيل الماضى ، وفى النهاية يسير فى طريق يؤدى الى الأخطاء نفسها . واذن ، فكشف المادة الغيبية الكامنة فى الروح السلافية ، وعرض الاحداث الهائلة ، انما بذلك **« يوسع الأفق »** أمام روسيا

لقد بدأ جوجول بشخصيات وأحداث واقعية ، ثم جعل توازيا بين شخصية رومانسية وشخصية واقعية تكشف ضعف الاولى . وفى الفصل الأخير يهاجم كتاب روسيا من حيث موقفهم من الرجل الفاضل . وكانت هذه نقطة ارتكاز للهجوم عليه من : بوليفوى ، بولجارين ، سنكوفسكى ، فوصفوا الرواية بأنها ليست منحطة فحسب ، وانما هى سيئة الصياغة ، ومليئة بالأخطاء النحوية أيضا . وأشار بيلنسكى نحو الاخطاء النحوية على أنه فرق بين الاخطاء النحوية ، وبين روعة الأسلوب نفسه فقال ان أسلوب جوجول ككل ، بلغ من التماسك درجة عالية لا يمكن عندها ـ اذا ترجم ـ الا أن يفقد قوته الايحائية .

وذهب بيلنسكى الى القول بأن جوجول هو **« الكاتب الأول لروسيا المعاصرة »** ، وحدد لأدبه صفتين : أولاهما عمق تصويره للشخصيات والحوادث ، وثانيهما ذاتيته التى تدعه يدرك الاشياء من خلال روحه الحية . أما شيفريوف فركز نقده على تأكيد جوجول للجوانب السلبية للحياة الروسية ، وتمنى أن يظهر فى الأجزاء الباقية جوانب أكثر ايجابية . وأثارت مقالة كونستانتين اكساكوف ضجة كبيرة ، اذ عقد فيها مقارنة بين جوجول وهومر ، وجعل من رواية جوجول قمة هومرية جديدة ، وان كانت فى نفس الوقت ذات دلالة خاصة بالنسبة لروسيا . وقد وصف جوجول هذا النقد بأنه ملىء بحماسة الشباب

بقى الجزء السادس والأخير من كتاب دافيد ماجارشك ، تحت عنوان

« أعوام الجفاف » . وهى السنوات الأخيرة من حياة **جوجول** ، عندما قويت النزعة الروحية فى وجدانه ، حتى أنه قصر قراءاته على الأدب الدينى ، واشترى كتاب توماس كيوربيس المسمى **« تقليد المسيح »** ، وبلغ من هوسه به أنه طلب من شيفريوف أن يشترى عدة نسخ ويجعل أصدقاءه يقرءونها بامعان . وازدادت الأزمة حدة ، فحين رأى أن العمل فى بقية **« الأرواح الميتة »** لا يسير على ما يرام ، اتجه الى الصلاة ولكن ، أى صلاة ؟ انها صلاة من نوع خاص للغاية ، تصل الى درجة الغيبوبة التى هى اتحاد بين رغبات الله والانسان ، وفى هذه اللحظة تستجاب دعوات الانسان . الا أن دعوات الالهام ـ بالرغم من كل ذلك ـ لم تجد صدى لدى السماء . ثم ذهب جوجول الى خطوة أبعد ، هى الصلاة مع البكاء والعويل ... كبكاء القديسين والأنبياء الذى يستوحى الالهام ، ويسمعهم صوت الله . وفشلت هذه الخطوة أيضا . فبعث الى أصدقائه يناشدهم الصلاة من أجله ، وكذلك فعل مع أختيه . وقد عزا بعض مؤرخيه انحرافه السياسى ونزعته الدينية ، الى بعض الأصدقاء الأرستقراطيين الذين التقى بهم خارج روسيا ، الذين كانوا يؤيدون القيصر ويستبيحون الرق . وكان رأى جوجول فى الفلاحين : أنهم خلقوا لكى ينتجوا لنا ويطيعوا أوامرنا ! ثم عاودت جوجول الأزمة العصبية الحادة فى فرانكفورت ، ونصحه الاطباء بمغادرتها ، فذهب الى باريس . ولم يكن يحب باريس على الاطلاق . فكتب يقول انه يتمزق **« التمزق الأخير »** . واشتعلت أعصابه ، على حد تعبيره ، واعتقد أنه لا بد ميت . وأحرق المجلد الثانى من **« الأرواح الميتة »** وقرر السفر الى أورشليم ، بناء على **« علامة »** تلقاها من السماء ! ومن كلماته لخادمه فى تلك اللحظات **« أن بعضا مما فى الأرواح الميتة كان ينبغى التخلص منه . أما الباقى ، فاننى عند شفائى من مرضى سوف أعيد كتابته مرة أخرى »** .. ولكن الموت لم يمهله ، فقد أضرب عن الطعام ، ومات فى ٢١ فبراير سنة ١٨٥٢ ولما يتجاوز الثالثة والأربعين الا بشهر واحد .

وكان تأثير موت جوجول على جماهير روسيا عظيما . حتى أن الحكومة منعت ذكر اسمه فى الصحف . غير أن أعماله ظلت وستظل تلعب دورها الفعال . أما نزعته الدينية بل الغيبية الصوفية ، فليست نتاجا لنقص فى المعرفة ، وانما لاحساسه بأنه ذو رسالة سامية عظيمة ، ولرغبته الحارة فى انقاذ روسيا ، تلك الفكرة التى نبعت من الواقع ، وأدت به الى شىء غير ذلك . وتلك هى مأساة جوجول

أعمال جوجول التى نقلت الى العربية

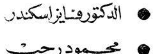
١ ـ الأرواح الميتة « دار اليقظة السورية »

٢ ـ المعطف « دار العلم للملايين بيروت » ونشرت بمجلة « المجلة » فى عددين .

٣ ـ تارازبولبا « دار النشر باللغات الأجنبية ـ موسكو »

٤ ـ المفتش العام « سلسلة الف كتاب »







يعالج كتاب « المسرحية .. من ابسن الى اليوت » لمؤلفه الناقد ريموند وليامز حقبة طويلة من تاريخ المسرحية الأوروبية تبدأ بمسرحية ((كاتلينا)) لهنريك ابسن التى ظهرت فى عام ١٩٥٠ ، وتنتهى بمسرحية ((حفل الكوكتيل)) لتوماس اليوت التى صدرت عام ١٩٥٠ . ولقد اكتظت هذه الفترة الممتدة بضروب متباينة من الانتاج الفنى والأدبى فى ميدان المسرح ، فشهدت انهيار المسرحية الرومانسية ومسرحية العقدة المحبوكة ، كما شهدت نشوء وازدهار المذهب الطبيعى والاتجاهات التعبيرية ذات السمات المختلفة ، ثم انتهت الى المسرحية الشعرية المعاصرة فى شكلها الأكثر تطورا . والكتاب كله ـ فيما عدا مقدمته الوافية ـ لا يتعرض لتاريخ هذه المرحلة المتطاولة على أساس من النقد النظرى التسجيلى المجرد ، وانما هو يصطنع أسلوبا تطبيقيا فى العرض النقدى شبيه من حيث المنهج بالنقد التطبيقى فى مجال الشعر الذى أصبح دربا مطروقا يأنس فيه القراء ومتذوقو الأدب الى أبحاث عديدة وافية متباينة الاتجاهات . ومن ثم تبدو قيمة كتاب ريموند وليامز ، فى أنه اختط نهجا نقديا فى ميدان المسرح والمسرحية ، لم يسبق من قبل أن تناولته كتب النقد المسرحى على هذا النحو من الشمول والاحاطة فى فترة زمنية متعددة الجوانب وافرة الانتاج .

ويتميز الكتاب باحتوائه على خط فكرى رئيسى يربط بين حلقاته فى وثاق متين ، وقد حدد المؤلف سمات هذا الخط فى مقدمته فوضع بذلك الأساس النظرى لدراسته ، وحدد بجلاء قواعد المركز النقدى الذى يحتله . والمؤلف وان كان يطمع بطبيعة الحال فى اقناع قرائه بأفكاره النظرية الواردة بمقدمته تمهيدا لقبول ما يتلوها من دراسات ، الا أنه لا يشترط هذا الاقتناع ، طالما أن الدراسات ذاتها قائمة على البحث التفصيلى لأعمال كل كاتب مسرحى على حدة وذلك البحث المسترشد باقتباسات وافية من هذه الأعمال أو من آراء ونظريات هؤلاء الكتاب ، ان كان فى ايرادها ما يعين على الوصول الى الهدف .

يبدأ المؤلف مقدمته بتحديد العلاقة بين المسرحية والأدب ، مدافعا عن احتلال المسرحية مكانا مشروعا فى ميدان الانتاج الأدبى قبل أن تتجسد على أيدى المخرج ومصمم المناظر والممثلين فى كيان نابض بالحركة على خشبة المسرح . فاذا كان الأدب هو الأفكار والأحاسيس التى ينقلها الاديب الفنان الى متلقى الادب والفن عن طريق لغة مكتوبة مقروءة ، واذا كان الكاتب المسرحى فى تعبيره عن أفكاره يستخدم اللغة وسيطا ينقل به هذه الأفكار ، فان المسرحية تعتبر مستوفية شروط الأدب ، مستوجبة نظرة التقدير والاعتبار على هذا الأساس من قبل الكاتب والقارىء والمشاهد جميعا . وقد يبدو الدفاع عن هذه القضية أمرا غريبا لو انعزل عن الظروف الموضوعية التى أثارت هذه المشكلة الفكرية البالغة الأهمية . فقد شهد ميدان الانتاج المسرحى اتجاهات فكرية تسلم المخرج والممثل ومصمم الاضاءة والديكور زمام القيادة والتوجيه فى اداء التمثيلية على المسرح ، أو بمعنى آخر تغلب الجوانب العملية على الجوانب الفكرية فى خلق المسرحية أمام جمهور النظارة . وقد ظهر من الاراء ماينادى بأن المسرحية ليست الا «مخطوطة» يلقى بها الكاتب المسرحى بين أيدى المخرج الذى يتولى الباسها ثوب الحياة بما أوتى من مواهب فى التجميع والتنسيق والمواءمة ، كذلك ظهرت اتجاهات مشابهة تهدف الى ((احياء)) المسرحيات الكلاسيكية على نحو يعمل فيه المخرج على شجب كل علاقة بالأصل ، واظهار هذه المسرحيات فى اطار من العصرية المتفقة مع تفكير وحضارة المشاهد الحديث . ويعلق المؤلف على هذه الاتجاهات بأن الدراما الشكسبيرية مثلا تبدو وكأنها فى غيبوبة ، الى أن ينهض المخرجون المحدثون الى احيائها وانتشالها من وهدتها !.

ويعارض المؤلف هذه الاتجاهات جميعا ، مدافعا عن ضرورة قيام الكاتب المسرحى بفرض رقابته على الأداء التمثيلى ، وعن ضرورة احترام النص المسرحى الأدبى والالتزام به ، الأمر الذى يستتبع ايصال أفكار الكاتب الأصلية الى جمهور النظارة .

* * *

ويقرر المؤلف صعوبة هذه المشكلة ودقتها فى هذا العصر الذى يشهد الانفصال المتميز بين مهام الخلق المسرحى على اختلافها . ففى المسرح الاغريقى كان المؤلف والمخرج والممثل شخصا واحدا فى غالب الأحيان . كذلك كان الكاتب المسرحى فى العصر الاليزابيثى على اتصال وثيق ودراية واسعة بشئون التمثيل المسرحى ، فاستطاع لذلك ولبساطة الحرفية المسرحية – الى احكام رقابته على التمثيلية فى أدائها على المسرح . أما فى العصر الحديث فالكاتب المسرحى لا يملك الا أن يدفع بتمثيليته الى المسرح ، ثم يقنع بانتظار ما تلقاه من مصير على أيدى غيره من الكفاءات التى تقوم بتفسير العمل الادبى ، بحجة القيام بعملية الخلق والابتكار .

ولكن المؤلف لا يلبث أن يقررأن هناك بالرغم من كل ذلكوسيلة يستطيع بها الكاتب المسرحى أن يحقق بها رقابته على الأداء التمثيلى . وليست هذه الوسيلة الا اللغة التى يستخدمها كوسيط أدبى مكتمل قادر على نقل التعبير والأفكار . وهنا يقارن المؤلف بين العازف وراقص الباليه والممثل المسرحى ، وهم جميعا فنانون خالقون يضفون من قدراتهم ما يؤدى الى الارتقاء بالعمل الفنى الى مراتب الكمال . فاذا كان العازف البارع يحقق أعظم النجاح فى ترسمه لألحان المؤلف الموسيقى وتوجيهات قائد الأوركسترا ، واذا كان راقص الباليه الحاذق يبرع فى تطبيق توجيهات مصمم الرقصات ، وفى الالتزام بما تقتضيه احتياجات التجميع والتفرق والانسجام ، فان الممثل المسرحى المتقن انما يبلغ أرقى درجات الاعجاز فى خضوعه لكلمات الكاتب المسرحى وفهمها أعمق الفهم ، والانضواء تحت سيطرة الشخصية التى رسمها الكاتب ، وأداء الحوار على نحو من التجرد والنزاهة والانسلاخعن النوازع الذاتية، الامر الذى يكفل انجاحالفرض الذى رمى اليه الكاتب المسرحى .

ولكن أية لغة تلك التى تعتبر سلاحا فى يد الكاتب المسرحى يستطيع ان يحكم عن طريقه رقابته على سير التمثيلية ؟ أهى اللغة المطروقة المتداولة فى الحياة اليومية ، أو بمعنى آخر ، أهى اللغة الطبيعية ذات النزعة التمثيلية التى تناقش أمور الحياة الجارية ؟ وهنا يناقش المؤلف فكرة أن الفن ليس مشابهة للحياة وانما هو تجريد عن الحياة ، ومن ثم تصبح اللغة المستخدمة بمثابة الاداة التى نمت نموا حضاريا وفكريا بدرجةأصبحتمعها نوعا من المواضعات المنهجية المرسومة ، تصبفيها الفكرة المختارة، فتخرج بذلك عملا فنيا بعيد الشبه عن الحياة فى مادتها وواقعها، وان يكن دالا على انفعالاتها الانسانية المتباينة .

ويقول المؤلف ان الفارق بين المجتمع فى العصر الاليزبيثى والمجتمع فى العصر الحديث ، انما يكمن فى تزايد اتجاهات التخصص وتعميقها ، وتقسيم العمل ، وشيوع مقومات الحضارة المادية الميكانيكية ، الأمر الذى أدى الى اختلاف العصر الحديث عن العصر الاليزابيثى من حيث تباعد الشقة بين لغة الحياة اليومية ولغة الأدب ، ومشكلة الأديب فى العصر الحديث كمايقول المؤلف ، ليست مشكلة خلق فهم مشترك بينه وبين جمهوره ، أو حتى حساسية مشتركة ، بقدر ماهىخلق شيوع فىاللغةالقادرة على نقل التجربة التصويرية . وبذلك ينتهى المؤلف الى أنه حتى يحين الوقت الذى تزول فيه العوائق أمام ايجاد مثلهذاالشيوع ذى الحيوية الفائقة فى مجال الانتاج الادبى المسرحى ، فان المسرحيةستظل فنا من فنون الاقليةوستظل عاجزة عنتوسيعدائرة جمهورها ، وليست المسرحية الشعريةالمعاصرة – فى رأىالمؤلف – الا أصدق دليل على هذا الواقع الملموس .

ويصل المؤلف فى نهاية مقدمته الى تتبع آثار انتشار النزعة التجارية فى المجتمع على عملية التقييم فى مجال العمل المسرحى. فأسماء الممثلين تحتل فى الاعلانات واللافتات أبرز الأماكن ، بينما لا يلقى اسم الكاتب المسرحى بعض الاهتمام الذى يلقاه اسم مصمم المناظر . كذلك يبدى جمهور النظارة اعجابه البالغ بالنجم المسرحى وبالعبارات التى يتفوه بها (ويلاحظ أن هذه العبارات من وضع الكاتب المسرحى نفسه) ، وبالأمكنة التى شوهد فيها أخيرا .. الخ . ويقول المؤلف أن هذه المظاهر ليست الا دليلا على أزمة التقييم الأدبى والفنى فى مجال الانتاج المسرحى ، فى مجتمع يربط بين القيمة وارتفاع نسبة المبيعات .

وبعد هذه المقدمة يشرعالمؤلف فى تناول كتابالمسرحية النثرية، بادئا بهنريك ابسن . ويستهل المؤلف نقده بمعارضة آراء « الابسينيين » – وفى مقدمتهم برنارد شو ووليم آرثر – الذين لم يؤد اعجابهم بابسن الا الى تمزيقه وتفكيك أوصاله . فبينما يتصدى أشياع ابسن الى تقسيم حياته الفنية الى مراحل يتفاوت حظها من الثراء ، بادئين بمرحلة التلمذة فمرحلة النضج فمرحلة الأفول ، يدافع المؤلف عن الوحدة الجوهرية لأعمالابسن، وعن النظرة النقدية التى تقيم أعماله على أساس كونها سلسلة متكاملة الحلقات . ويستطيع المؤلف أن يتلمس فى أعمال ابسن خطا فكريا واحدا ملحا يجد تعبيرا فى مسرحياته الشعرية المبكرة ، مجتازا طريقه خلال المسرحية الطبيعية التى خلقها ، الا وهو فكرة « الدين الموروث » ، والصراع ضد هذا الدين ومقاومته بقصد الفكاك من اساره والتخلص من هيمنته ، وهو صراع يعتبر محتوما وعقيما فى آن واحد . أما الحتمية فمظهر لانسانية الانسان المناضل ، وأما العقم فنتيجة لقهر الظروف الخارجية التى تسير بمقتضى قوانين يعجز الانسان عن تكييفها . ولم ير المؤلف مثالا ايجابيا واحدا فى كل أعمال ابسن يوحى باحتمال الخلاص من هذا النير الطاغى ، الا فى تمثيلية « السيدة القادمة من البحر » التى ألمح فيها لامكانية « ممارسة الارادة » فى ظل « الحرية » و « المسئولية » .

ويعتقد المؤلف أن حياة ابسن الفنية لم تكن الا جهادا متصلا قوامه البحث عن شكل درامى ملائم . فقد ورث مسرحية العقدة المحبوكة فى دمائه ، وظل يكتب فى اطارها الى أن أحس بالاختناق، فانثنى لائذا بالشعر ليكتب « براند » و « بيرجنت » ، ثمانتابته أزمة حادة هجر المسرح على أثرها فترة طويلة من الزمن ، عاد بعدها ليرسى أسس المسرحية الطبيعية الحديثة ، معلنا أنه عقد العزم على الكتابة بلغة الناس العاديين لا « بلغة الآلهة » .

أما « بيت الدمية » التى هلل لها الابسينيون باعتبارها مثالا ناصعا على « تمثيلية المشكلة » ، فلم تأت بجديد فىرأى المؤلف. ففكرة المناقشة فى حد ذاتها لها سوابق شتى فى أعمال ابسن المبكرة ، هذا الى أن الحوار بين « نورا » و « تورفالد » ليس من المناقشة فى شىء ،بل هو فى تقدير المؤلف أقرب للتصريح

الفردى من جانب واحد ، ولم تكن أسئلة « تورفالد » الا تكأة لحث « نورا » كى تطلق لأفكارها العنان .

وتعرض المؤلف لقضية الرمز عند ابسن ، فأثبت تخبط النقاد فى مسألة استخدام ابسن للرمز فى أعماله ، ثم دلل على محاولاتهم المتناقضة لالحاق الرمز بهذه الشخصية أو تلك . ثم تــناول مسرحية « البطة البرية » بالنقــد فيما يتعلق بمشكلة الرمز ، وخلص الى أن ابسن وحده الملوم فيما نشأ عن هذه القضية من خلط واضطراب ، وبرهن من واقع الحدث والحوار على امكانية الربط بين الطائر وبين أكثر من شخصية من الشخصــــيات فى المسرحية .

* * *

واذا كانت مناصرة قضية المرأة والاحساس بالمشــكلات الاجتماعية وجو الغرف المؤثثة هو ما يقترن باسم هنريك ابسن ، فان معاداة المرأة والجو الهستيرى العنيف والجنون هو ما يقترن باسم أوجست ستريندبرج . ولكن المؤلف يحذر أشد التحذير من محاولة تفهم مؤلفات ستريندبرج على أساس سيرته الذاتية ، بل هو يدعو الى النظر اليه كمجرد قلم ليس غير ، ويعــارض النقاد الذين أعجزهم فهم تمثيليات ستريندبرج الأخيرة المتسمة بالغرابة والشذوذ ، فانكبوا على حياته الشخصية يدرسـونها ويقارنون بين شخصيات الحياة وشخصيات المسرح ، وقنعوا بالخروج بتفسير أعمال الكاتب على هدى ما أصابه من اختلال عقلى فى سنيه الأخيرة .

ولستريندبرج تعريف للطبيعية يناقض به ما اصطلح عليه فى فهم هذا المذهب ، كما أن له تعريفا للشخصية المسرحية يتعــارض مع ما درج الكتاب الطبيعيون على تصويره . كذلك فان له فهما خاصا لمشكلة الحوار ، فوضع أسس ما أسماه « بالحــوار الكونترابنتى » أو النغمى ، كبديل للحوار الميت الذى فشا فى مسرحيات العصر .

ويعترف المؤلف لستريندبرج بفضل السبق الى التجديد ، وان كان يدرجه بالرغم من ذلك فى عداد كتاب المذهب الطبيعى . أما السمة الرئيســــية التى تميز ستريندبرج فى رأى المؤلف فهو اتجاهاته التجريبية التعبيرية الجريئة فى وقت كان المسرح فيه عاجزا من الناحية الحرفية عن مجاراة مطامح الكاتب المسرحى وتحقيقها .

* * *

أما أنطون تشيكوف فكان يدرك تمام الادراك سوءات المذهب الطبيعى ، فهاجم فى مسرحية « النورس » « سدنة الفن المقدس » الذين يقفون وسط غرفة فقدت جدارها الرابع ، ويتفــوهون « بعبارات مبتذلة » تثقل على النفس ، مثلما انقض برج ايفل بسوقيته الطاغية على رأس « جى دى موباسان » ،فلم يملك الا أن يولى الأدبار .

ولكن تشيكوف ، فى كل جهاده الطويل من أجل تهذيب الشكل الدرامى وصقله ، ومن أجل الكشف عن مكونات الشخصــية الانسانية ، لم يزد ــ فى رأى المؤلف ــ عن ان يصبح واحدا من الآلهة المشكوك فى صلاحيتهم ، بل امله يحتل مكان الصــدارة بينهم .

واذا كان برنارد شو قد رفع معــاوله ليحطم ايقــونات الرومانسية ، فانه قد انقلب هو نفسه الى أيقونة للمــذهب الرومانسى . لقد دفع « شو » بالرومانسية الى الخارج مصحوبة باللعنات ، ثم ادخلها من النافذة محفوفة بقرعات الطبول وصيحات التهليل . والا ، فأى فارق بين الرومانسية المحلقة فى الخيال ، والاشتراكية المثالية اللتين تجدان تعبيــرا عنهما عند كل من « مارتشبانكس » و « موريل » فى مسرحية « كانديدا » ؟ وما هو معنى « الحومة المتطهرة من قيود المادة » فى مسرحية « العودة الى متوشالح » ؟ وأى شىء توحى به القديسة جان ــ التى ليست فى رأى المؤلف الا اسما تقليديا للسوبرمان ــ ان لم تكن احاسيس رومانسية صرف ؟

وينعى المؤلف على شو اغراقه فى كتابة المقدمات والشروح والتوجيهات المسرحية المستفيضة ، التى مزج فيها شــو بين القصة ، والمسرحية ، وخرج نتيجة لذلك بأعمال فنية لا ترقى الى مستوى أى منهما .

أما ايرهارت هوبتمان فقد نجح فى أن يضع على خشبة المسرح طبقة بأكملها ، اذ استطاع أن يصور طبقة عمال النسيج فى صراعها وثورتها الجماعية وعلاقات أفرادها بعضهم ببعض . كذلك سعى ارنست تولّر الى تطوير الشكل المسرحى ، فاستحدث تجديدات تعبيرية فى مجال البناء المسرحى ، مستعينا بعرض شريط سينمائى على شاشة معلقة على خشبة المسرح ، وبمكبر للصوت وعناوين الصحف كوسيلة لبناء خلفية سياسية واجتماعية للحدث الدرامى . كذلك قسم المسرح الى طوابق يعلو بعضها بعضا ، بحيث ينتقل الحدث الدرامى فى تطوره من موضع الى آخر فى هذا البنــــاء الهيكلى ، عن طريق الاستعانة بتوزيع مناسب للاضاءة .

وينتقل المؤلف الى جون ميلينجتون سينج ، فيسجل له نجاحا رائعا فى بعض مسرحياته ، وعلى الأخص فى « ديردره ذات الأحزان » ، من ناحية صياغة لغته الدرامية ، التى استعان فيها بلغة الناس العاديين الذين يضطربون فى مسالك الأرض . لقد اغتــــرف « سينج » من معين لا ينضب ، واستطاع أن يحول المادة الخام التى استقاها من سكان جزر آران ومقاطعات ايرلندا المختلفة الى وسيط أدبى ناجح وقادر على نقل التعبير الفنى المكتمل . لقد كان يرى أن « الحديث فى أى تمثيلية جيدة يجب أن يتحلى بنكهة زاخرة ، كما تتحلى ثمرة الجوز أو التفاحة بمذاقها . ولا يمكن لأى امرىء أن يكتب مثل هذا الحديث ، لو كان يعمل فى محيط أناس أطبقوا شفاههم عن قول الشعر » .

أما لويجى بيراندللو الذى حمل تراث « ملهاة الفن » ، وترسم تقاليد « المسرح الساخر » الذى كان ثورة عارمة على رومانسيات القرن التاسع عشر ، فقد سعى جهده ــ فى رأى المؤلف ــ لتحقيق أمل الطبيعة وحلمها المنشود ، الا وهو تجسيد « وهم الحقيقة » على خشـــــبة المسرح . وساعدت « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » على ابراز مشكلة الطبيعة فى جوهرها ، اذ كيف يمكن ان تثق هذه الشخصية المخلوقة خلقا فى قدرة هذا الممثل أو ذاك على تصوير « روحها » أو « مزاجها » الخاص بها ؟ وأين السبيل الى التوفيق بين رغبات الكاتب المسرحى ومطامح المخرج والممثلين ؟ الا ان المؤلف يسجل لبيراندللو اصراره على احتــرام النص المسرحى الأدبى وتمسكه به باعتباره سلاح الرقابة الأوحد ، ومركز الثقل كله فى أداء التمثيلية على خشبة المسرح .

وجاء جان أنوى فى التيجونه ليستخدم الاسطورة فى التعبير عن تجربة معاصرة ويسجل المؤلف لأنوى نجاحا ساعده على احرازه اتباعه للقالب التقليدى الشكل فى البنية الدرامى فتمكن بواسطته من عرض تجربته والايغال بها فى عقل المشاهد على نحو يتسم بالبساطة والاقناع . فمقدم المسرحية يقدم الشخصيات واحدة اثر أخرى ، والجوقة تعلق على سير الحـــدث الدرامى وتطوره ، والتجربة العصرية تخلو من الافتعال والتلميح والحث المباشر .

وبعد ذلك يجيء دور كتاب المسرحية الشعرية . ويبدأ المؤلف بوليم ييتس الذى اقام مسرحا جديدا له كل مقومات النجاح ، مستعينا بكفاءات الهواة من الممثلين الذين لم تفسدهم تطبيقات المسرح الطبيعى . لقد ابتعد ييتس عن النــزعة التمثيلية فى المسرحية ، مدللا على أنه اذا وضعت « انسانا جاهلا بالأدب أمام تمثيلية من هذا الطراز ، تجده يقول نفس القول الذى فاه به بشكل أو بآخر فى كل العصور لدى أول انطباع له عن المــذهب الطبيعى : « ما الذى يدعونى الى أن أغادر منزلى لأسمع نفس الكلمات التى كنت اســـتخدمها هناك عندما كنت أتحدث عن العوائد ؟ » .

ويرى المؤلف ان اليوت قد وصــل فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » الى احدى ذرا الانتــاج الفنى فى مجال المسرح المعاصر . لقد استخدم جو الطقوس الشعائرى والجوقة والاردية التقليدية كمواضعات شكلية لنفس الحدث الدرامى . ولكنه يعيب عليه نكوصه فى « اعادة ائتلاف العائلة » و «حفل الكوكتيل» الى الوفاق مع متطلبات المسرح الطبيعى ، وانعطافه الى اشباع رغبات الجمهور على حساب العمل الفنى .

أما « كريستوفر فراى » فله فى راى المؤلف مكان مشروع فى ميدان المسرحية الشعرية ، وان لم تتصف أعماله بالتجديد . لقد كرس « فراى » جهده لاحكام التزيين اللفظى ، وخلق الصــور الفنية المغرقة فى الغرابة ، واستحداث الالفاظ الشعرية ذات الرنين البلاغى . أما مادة مسرحياته فقد تميزت بالفكاهة والمرح، ولكنها فكاهة مبنية على اللفظ لا على الحادثة ، وتتخذ من الجناس والتورية والقفشات على اختلافها وسيلة لصياغة العنصر الفكاهى فى الدراما .

ويختتم المؤلف كتابه بفصل عن « النقد فى ميدان المسرحية » . وللنقد فى رأيه جانبان أحدهما بناء والآخر هدام . وليس الجانب الهدام بأقل قيمة من جانب البناء ، اذ لولاه لما ظهرت المسرحية الطبيعية بوصفها ثورة على مسرح المؤامرة ، ولولاه أيضا لما ظهرت المسرحية الشعرية فى العصر الحديث بوصفها ثورة على المسرحية الطبيعية التى عجزت عن اشباع احتياجات الدراما فى تطــورها الساعى لاستحداث شكل جديد .

وفى هذا الفصل يؤكد المؤلف ان الطبيعية قد حملت فى باطنها بذور انهيارها لأنها لم تكن الا طفلا شرعيا للمسرحية الرومانسية ، وان التطبيقات الجديدة فى المسرحية الشعرية على يدى «اليوت» هى التى يمكن أن تعتبر بمثابة البداية الحقيقيــة على طريق الشكل الدرامى الجديد ، وان كان صغار الكتاب لم يفلحوا بعد فى تمثل هذه التطبيقات الجــديدة ، وخرجت أعمالهم قاصرة مشوهة . وينتهى المؤلف الى أن التغييرات الجوهرية التى كان ينشدها « ييتس » و « اليوت » فى الربع الأول من هذا القرن حققت فى ميدان المسرحية كثيرا من أغراضها ، ولكن المسرح ذاته ما زال بعيدا عن مواكبة هذه النهضة ، وما زال يلح فى طلب التغيير والتجديد الجذريين .

الدكتور فايز اسكندر



علام يدل الاهتمام المتزايد بالفلسفة الوجودية فى العالــم الأنجلو أمريكية ؟ . أيدل على أن الفلسفة التحليلية التى تسود هذا العالم قد فقدت فاعليتها عند المثقفين ، وخاصة لــدى الشباب منهم ، الساخط على كل ما يمكن اعتباره مقدســا وتقليديا ؟ . أم ان الوجودية لارتباطها بالادب قد ألزمت الكتاب أن يعرضوا مبادئها النظرية ، التى استمد منها الأدباء معظــم أعمالهم ؟ . لا مشاحة فى أن لهذين العاملين أثرا لا ينكر فى هذا الاهتمام ، بيد أن هناك عاملا أهم منها وأعمق ، هو التغيــر - الذى بدأ فى الظهور - فى نظرة الانجليز والأمــريكان الى الفلسفة . فلم تعد الفلسفة عندهم قاصرة على تحليل قضايا العلم وكفى ، بل هى - الى جانب ذلك - رسالة فى الحياة ، هدفها تبصير الانسان بالمشاكل التى تلفه من كل جانب فى هذا العصر المتأزم .. لم تعد الفلسفة تحليلات لغوية ، يقوم بهــا أساتذة « محترفون » فى أقسام الفلسفة بالجامعات ، وانمــا هى - كالشعر - « هواية » تمارس ، ووجهة نظر كلية تستخلص من قلب الحياة بمشاكلها المتعددة الملموسة .

هذا هو دليل الاهتمام الملحوظ ، بالفلسفة الوجــودية فى العالم الأنجلو أمريكى ، ولعله هو أيضا دليل اهتمام كتابهم بسارتر خاصة من بين الفلاسفة الوجوديين جميعا . فمن حيث هو فيلسوف ، ومن حيث هو سياسى ، ومن حيث هو روائى ، نجده معاصرا لنا ، يعايشنا بعمق ، ومن ثم فمن يفهم شيئا عن سارتر ، معناه - كما قالت ايريس ميردوخ - أن يفهــم شيئا مهما عن العصر الحاضر .

والكتاب الذى نقدمه هو اخر - فيما أعلم - ما أخرجتــه المطابع الانجليزية عن سارتر ، منشور فى سلسلة « كتــاب ونقاد » التى يشرف على اصدارها تشارلس سنو ودايتشــز .

مؤلفه موريس كرانستون - وهو أستاذ العلوم السياسية بكلية لندن للاقتصاد - يقدم لنا سارتر الروائى والفيلسوف عالم النفس والسياسى ، وذلك من خلال وجهة نظر - متأثرة فى الواقع بمجال تخصصه - مؤداها أن تحول سارتر عن كتابة الرواية ذات الموضوع النفسى والفلسفى الى كتابة المسرحية ذات المضمون السياسى والاجتماعى ، لا يرجع الى ضــغط الحرب الباردة بين المعسكرين : الشرقى والغربى فحسب ، بل يرجع كذلك الى التناقضات الباطنة فى المذهب الوجودى ، وهى تلك التناقضات التى دفعته الى نقطة استشعر عندهــا أن بمقدوره تجنب المراجعة الجذرية لنظرياته ، وذلك عــن طريق الصياغة الجديدة التى يقدمها للمذهب الماركسى .

ويتتبع المؤلف حياة سارتر ومؤلفاته من خلال وجهة نظره هذه فيقول :

« ان سارتر ليعد أقل المفكرين الفرنسيين فرنسية ، فهو ـ لولعه بالنظم الميتافيزيقية ، ولحنبليته فى التفكير والعمل ، ألمانى من حيث الروح . ومرد ذلك الى ثلاثة عوامل : أولها ، نشأته فى بيت جده لأمه الألمانى ، الذى كان يمثل فى نظر سارتر تجسيدا حيا لله القاهر الجبار . وثانيها ، تأثره بالفلاسفة الألمان ، خاصة هوسرل صاحب المنهج الظاهراتى ، وهيدجر صاحب كتاب « الوجود والزمان » وثالثها : فترة الاحتلال الألمانى لفرنسا ، التى كانت ذات مغزى كبير فى انضاج فكر سارتر ، واكساب رؤيته للحياة معنى بطوليا رومانتيكيا ، هذا فضلا عن أنها دفعته الى الاهتمام بالمشاكل السياسية والاجتماعية . »

ولقد كتبت شريكته فى الفكر والحياة ، سيمون دى بوفوار ، تصف موقفهما من المجتمع والسياسة قبل فترة الاحتلال ،حيث كانا لا يزالان طالبين فى الجامعة ، فقالت : « كانت لدينا الثقة فى العالم وفى أنفسنا . أما المجتمع ـ فى صورته الواقعة ـ فلم نكن نقبله ، بل كنا ضده ، لكن ، لم يكن فى هذا التناقض ثمة شىء مؤلم ، ذلك أنه موقف استلزم التفاؤل الشديد ، فالانسان كان لابد من اعادة خلقه ، وهذا الخلق الجديد كان ـ فى جزء منه ـ من صميم عملنا . ولقد شغلت بالنا كذلك الأمور السياسية ، لكن بدرجة طفيفة وبصورة نظرية ، فالأحداث التى وقعت وفقا لرغباتنا ، اعتمدنا عليها ، دون أن نتدخل شخصيا (لتغييرها وفقا لما نحبه ونرغبه) »

وبعد فترة الاحتلال اعتنق كل منهما اتجاها مغايرا ، وهو أن التدخل فى الشئون السياسية والاجتماعية ليعتبر واجب المفكر الأسمى .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى مؤلفات سارتر ، فيتناول رواية « الغثيان » ١٩٣٨ ، وهى تعتبر من روائع أعماله الروائية ، لأنها تصور أفكاره النظريةالفلسفية بأسلوبفنىمحكم ، تفتقدهفى أعماله المتأخرة . **بطلها يدعى روكانتان ،** قد نتخيله ـ من **أحواله وأفعاله ـ انسانا حرا ، فلم تكن لديه روابط اجتماعية تشده الى زوجة أو أسرة أو عمل . يحلو له أحيانا أن يلتقط ـ كالأطفال ـ من الأرض قصاصات الورق القذرة ، وخرق الملابس البالية ، ليضعها بلا اكتراث ـ فى فمه . لكن سارتر لا يلبث أن يدفع هذا التخيل من أذهاننا عن طريق اثباته أن الأفعال السائبة والشاذة ليست من الحرية فى شىء ، وانما الحرية الحق هى تلك التى تتمثل فى الأفعال الملتزمة والسوية**

لم يكن روكانتان سعيدا فى حياته ، فحالات الغثيان والدوار النفسى العنيف كانت تنتابه من آن لآخر ، **وهى لا تعبر عن** اضطراب نفسى موجود فى داخله بقدر ما **تشير الى حقيقة** ميتافيزيقية كامنة فى **قلب الوجود ، هى أن العالم عرض زائل وليس ضروريا خالدا ، أو هو ـ بتعبير فلاسفتنا الاسلاميين ـ ممكن الوجود وليس بواجب الوجود . وان قال قائل : ان هذه الحقيقة التى اكتشفها روكانتان قديمة .. يكتشفها قارىء هيوم ، الفيلسوف الانجليزى الذى ذهب الى أن قوانين الطبيعة مرنة احتمالية وليست صارمة ضرورية . ويكتشفها كذلك ـ وهذا من عندى ـ قارىء الغزالى ، فيلسوفنا الأكبر الذى قال : « ان الاقتران بين ما يعتقد فى العادة سببا ، وما يعتقد مسببا ، ليس ضروريا عندنا .. فليس من ضرورة وجود** أحدهما وجود الآخر ، ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر »

ان قال قائل هذا ، قال المؤلف : ان قارىء هيوم «أو الغزالى » يدرك هذه الحقيقة ادراكا عقليا استدلاليا ، أما روكانتان فيعيش عرضية العالم ، ويعانيها بوجدانه . **هذا فضلا عن أنه يتوصل الى النتيجة الكامنة فى جوف هذه الحقيقة ، وهى أن** الانسان حر حرية تجعله مسئولا ، لا عن أفعاله فقط ، **بل عن أفعال البشر أجمعين . من هنا ابتدأ روكانتان فى التخلى** عن أفعاله السائبة اللاملتزمة ، **آخذا على عاتقه أن يقوم** بعمل ما ـ كأن يكتب رواية ـ من شأنه أن **يضفى على حياته** المعنى والمعقولية ، **ويجعله فى النهاية حرا على الحقيقة .**

جعل سارتر **اذن من الفن وسيلة روكانتان للخلاص من** تفاهة الحياة وعرضية الوجود . **وهو فى نفس الوقت العمل** الملتزم الذى يدل على الحرية الأصيلة . **لكن ، على الرغم** من هجوم سارتر العنيف **على الحياة اللاملتزمة الفوضوية فى** هذه الرواية ، **الا أن مفهوم الالتزام كان لا يزال مفتقدا** المضمون السياسى ، **وهو ذلك المضمون الذى نلمح ارهاصاته** فى مجموعة قصصية **نشرها** سنة ١٩٣٩ **تحت عنوان « الجدار »** وهو نفس عنوان القصة الرئيسية التى تصور ثلاثة أشخاص من الجمهوريين الاسبان ،**حكم عليهم الفاشيون بالاعدام . نفذ الحكم فى اثنين ، وبقى الثالث ـ واسمه ابيتا ـ ينتظر الموت .** وفى فترة الانتظار لقى **من العذاب صنوفا وألوانا من أجل أن** يعترف عن مقر زعيمه . **أراد أن يسخر منهم ، فدلهم ـ من** باب التضليل لا غير ـ **على الجبانة المحلية مكانا يختفى فيه** الزعيم . **لكن ، حدث بالمصادفة البحتة أن عثروا عليه فى** نفس الجبانة المذكورة ، **فأسروه ، وأفرجوا عن ابيتا .**

كانت هذه القصة مجرد **ارهاص خفيف وخافت للحرية** الملتزمة ، ذات المضمون السياسى ، **ذلك أن التحدى الأكبر ـ وهو** الاحتلال الألمانى لفرنسا ، **الذى جاءت هذه الحرية** بمثابة الاستجابة له ـ **لم يكن قد حدث بعد . ولما حدث ،** طبع أعمال سارتر الفلسفية **والأدبية على حد سواء ، بطابع** فريد ، فالالتزام هو اللحن المميز الذى يعزفه سارتر ، **مجريا** عليه ـ خلال كتبه ـ التنويعات **المختلفة . هذا على الرغم من أن** موقفه من الالتزام يتذبذب **بين الالتزام الفردى الفلسفى ، وهو ذلك الذى يكون الفرد بمقتضاه مسئولا عن أفعاله فقط ، وبين الالتزام الجماعى السياسى ، حيث يكون الانسان بمقتضاه مسئولا عن أفعال البشرية كلها .**

فى أثناء فترة **الاحتلال** كتب سارتر مسرحية **« الذباب »** ١٩٤٣ ، وهى احياء لأسطورة يونانية قديمة عن أورست فى مدينة آرجوس . والحوار الذى دار بين جوبيتر وأورست فى **الفصل الأخير ، يعد أروع منظر فى المسرحية كلها ، ان لم يكن** فى مسرحيات سارتر قاطبة . ففيه يأمر **جوبيتر أورست بأن يطلب الغفران لنفسه عن جريمته التى ارتكبها ، وهى قتل** أمه الخائنة ، **وزوجها المغتصب ، اللذين اشتركا فى قتل أبيه** الملك ، ابتغاء حكم آرجوس . لكن أورست يرفض **أمر جوبيتر ،** لأنه لم يرتكب جريمة يندم على فعلها ، **« وأجبن القتلة هو ذلك الذى يشعر بالاثم والندم » . وهنا يذكره جوبيتر بأن** الكون كله انما يسير وفقا لمشيئته ، **ويرجوه أن يلتزم الطاعة .** غير أن أورست يرد عليه بقوله : « أنت رب الأرباب ، أى **جوبيتر ، رب الأحجار والنجوم ، ورب البحار والأنهار . لكنك** لست ربا لبنى الانسان » . **صدم جوبيتر لهذه الوقاحة ،** وقال : « ألم أخلقك ؟ » فوافقه أورست على ذلك ، وأضاف: **« لكنك خلقتنى انسانا حرا ، وما أنا سوى حريتى » .**

وشخصية جوبيتر هى مفتاح المسرحية كلها ، فنظرة سارتر اليها تمثل نظرته الى الله ، وبالتالى الى الدين بصفة عامة ،

وقد يبدو من العجيب أن يضع ملحد كسارتر شخصية جوبيتر هذا الموضع الهام من المسرحية ، بيد أن سرعان ما يزول العجب اذا عرفنا السبب ، وهو أن مزاج سارتر دينى فى صميمه ، لقد قال فى احدى محاضراته والتى طبعت فيما بعد تحت عنوان « الوجودية فلسفة انسانية » : « كتب دستويفسكى ذات مرة أن الله ، ان لم يكن موجودا ، فكل شىء اذن مباح .. وهذا بالنسبة للوجودية يمثل نقطة البداية . »

ومن سوء الحظ أن نقطة البداية هذه خطأ ، فليس من الصحيح أن القيم الخلقية تعتمد منطقيا على وجود الله ، ذلك أن الأخلاق ليست مشتقة من المسلمات الدينية ، بل العكس هو الصحيح ، أى أن الأخلاق هى الأولانية منطقيا على الدين ، فلو لم يكن لدينا تصور عن الخيرية وعن الحكمة وعن العلم ، فلن يكون بمقدورنا ادراك الله من حيث هو خير وحكيم وعليم ، بمعنى أننا لن ندرك طبيعة الله ، ان لم ندرك ـ أولا وقبل كل شىء ـ الصفات الخلقية التى أنسبها اليه ، والتى تحدده فى نفس الوقت .

وقولة دستويفسكى المذكورة لا تعبر عن حقيقة فلسفية عامة ، وانما هى تعبير عن احساس نفسى عابر استشعره دستويفسكى باعتباره مسيحيا يؤمن بوجود الله ايمانا يكبح جماح رغباته الشهوانية . وما ترديد سارتر لهذا القول سوى دليل على أنه يعانى ـ أحيانا ـ هذا الاحساس ويكابده . فلئن كانت رواية « الغثيان » تصويرا لحال الانسان الموجود فى كون يفتقر الى القوانين الصارمة المطلقة ، فمسرحية « الذباب » تجسد وحشة الانسان وغربته فى عالم يفتقد القانون الخلقى المفروض من قبل الله . هذا ، على الرغم من تاكيد سارتر ـ على لسان أورست ـ بأن الانسان هو خالق القيم الخلقية ، يعمل الخير ، ولا ينتظر من ورائه جزاء من الله ، ولا شكورا من الناس . يعمل لحسابه الخاص ، غير معتمد فى ذلك على « آخر » انسانا كان أو الها .

ويرى المؤلف أن مسرحية « الذباب » هى ـ أساسا ـ مسرحية مقاومة ، بمعنى أن ظروف المقاومة السرية لقوات الاحتلال الألمانى هى التى أوحت الى سارتر اختيار هذه الأسطورة اليونانية بالذات ، لتكون مناسبة وموضوعا ، يبث من خلالهما أفكاره الثورية ، التى تدعو الشعب الفرنسى الى المقاومة والأخذ بالثأر . فالشبه واضح بين زوج أم أورست ، المغتصب عرش آرجوس ، والنازى الذى اغتصب فرنسا واحتلها . والمماثلة غير خافية كذلك بين أمه الخائنة وأعوان النازى من الفرنسيين ، لذلك كانت دعوة سارتر هى ـ كما فعل أورست ـ الأخذ بالثأر ، أى قتل الألمان المغتصبين وأعوانهم الخائنين ، حتى ولو تعارض ذلك مع الأهداف الخلقية للدين ، التى تنادى بالعفو والتسامح وعدم استعمال العنف . ونجد سارتر ـ بناء على هذا التفسير ـ معتنقا لمبدأ جديد هو أن الخلاص لا يكون الا بالعمل الثورى ، بعد أن كان الخلاص فى « الغثيان » من خلال الفن .

ومع ذلك فمسرحية « الذباب » لا ترضى مطالب أولئك الذين يقرءونها على ضوء التفسير سالف الذكر ، فأعمال القتل والعنف مبررة ومعقولة . لكن ، الام تقودنا فى النهاية ؟ لقد غادر أورست آرجوس بعد أن قتل الملك والملكة ، ولم يبق فيها ليقدم المعونة لأهلها . أن مثل هذه النهاية التى ارتضاها سارتر لخيانة صريحة لفكرته عن الحرية ، ذلك أن الحرية عنده تستلزم المسئولية المطلقة . ألم يجعل الانسان ـ أى انسان ـ مسئولا عن الحرب التى تقع فى أى مكان من العالم ؟

فلماذا اذن كان هروب أورست من الموقف الذى خلقه هو ، والتزمه ؟. ولم كان اكتفاؤه بقتل الملك والملكة وهى مسألة شخصية بحتة ؟ . ليس هناك سوى تفسير واحد هو أن العمل الثورى الذى قام به أورست ان هو الا تحقيق لحرية الارادة ارادة أورست الفرد ، وليس بأى حال دليلا على الحرية السياسية أو الاجتماعية .

وبعد ذلك ينتقل المؤلف الى كتاب سارتر الرئيسى « الوجود والعدم » ١٩٤٣ ، فيتناول بالعرض نظريته فى العلاقات الانسانية . فضروب الوجود عنده ثلاثة : أولها ، الوجود فى ذاته ، وهو « الشىء » الذى يتميز بأنه ظاهرى لا باطن له ، وثانيها ، الوجود لذاته ، وهو « الانسان » الذى يتسم بأنه وجود باطنى فى أساسه . أما الضرب الثالث من الوجود فهو الوجود من أجل الآخرين . وآراء سارتر فيه تكون نظريته فى العلاقات الانسانية ، فالانسان عنده غير متقوقع داخل نفسه، ولا منحصر كذلك فى حدود اتصالاته مع الأشياء المحيطة به ، وانما هو منفتح دائما على الآخرين فى علاقات انسانية متبادلة « بيد أن « الآخر » يسلب ـ بنظرته ـ حريتى ، ويفقدنى وجودى الشخصى . وأنا بدورى أسلب ـ بنظرتى كذلك ـ حريته ووجوده الشخصى » . نحن اذن ازاء صراع بين موجودين ، يحاول كل منهما أن يتجاوز الآخر ، ويجمد وجوده الحى ، متوسلا بالنظرة أداة للتجاوز والتجميد والسلب . « والنظرة بالطبع ليست العيون من حيث هى أعضاء فسيولوجية تنظر الى . أنها الشخص الآخر من حيث هو ذات ووعى . ان نظرة الشخص الآخر لتشمل كل انواع الأحكام والتقييمات ، فكونى منظورا للاخر ، يعنى ادراك نفسى من حيث هى موضوع مجهول ، وأحكام لا يمكن التعرف عليها .. وأن نكون منظورين للاخرين هو أن نكون عبيدا ، وان نكون ناظرين فمعنى ذلك أننا سادة . فأنا عبد كلما اعتمدت فى وجودى على حرية ذات أخرى ليست حريتى ، وانما هى شرط لوجودى . فأنا سيد عندما تعتمد الذات الأخرى ـ فى وجودها ـ على حريتى . »

ويترتب على هذه النظرية نتيجة لم يتورع سارتر عن استنتاجها واعلانها ، هى أن العلاقات الملموسة بين بنى الانسان ان هى الا صور للصراع بين بعضهم البعض . فثمة أسلوبان فى الحياة : أحدهما أن يكون المرء موضوعا للاخر ، والآخر أن يكون سالبا لحرية الآخرين . وكلا الأسلوبين نجل للصراع الذى يسود الناس ، فالأول نجده بظاهره فى نزعة حب التعذب « الماسوشية » ، والثانى نلحظه فى نزعة حب التعذيب « السادية » . أما الحب الانسانى بين شخصين فهو عند سارتر مشروع لن يتحقق على الاطلاق « ذلك أن الحب بالنسبة لى ، ليس شيئا سوى أن أجعلك تحبنى ، والحب بالنسبة لك ان هو الا أن تجعلنى أحبك » . وينتهى سارتر الى أن : « احترام حرية الآخر ووجوده ضرب من اللغو الفارغ » ووجود الانسان فى عالم من الأغيار يحكمه قانون يتمثل فى المفارقة التالية : « على الانسان اما أن يتجاوز الآخر ويتعالى عليه ، أو يدع للاخر فرصة تجاوزه والتعالى عليه ، ذلك أن ماهية العلاقات التى تربط بين بنى الانسان ليست « المعية » وانما هى الصراع » .

ويجسد سارتر آراءه هذه فى مسرحية « جلسة سرية » (الأبواب الموصدة) ١٩٤٤ ، وفى الأجزاء الثلاثة الأولى من رباعية « دروب الحرية » ١٩٤٥ـ١٩٤٩ . فالفكرة التى تسود « جلسة سرية » هى أن الجحيم هو الاخرون . فثمة ثلاثة

اشخاص كتب عليهم العذاب فى حجرة من حجرات الجحيم ، لاقترافهم جرائم تعد من الكبائر . أولهم ، جارسان ، محرر صحيفة تدعو للسلام . جريمته فى الدنيا انه هرب من المعركة فكان جزاؤه جزاء كل جبان : « الموت رميا بالرصاص » . مشكلته فى الآخرة أنه يعتقد اعتقادا جازمـا بانه فر طلبا للسلام لا طلبا للسلامة ، فى حين أن الآخرين يصمانه بالجبن . انه يريد ـ ولو شخصا واحدا يؤمن بشجاعته حتى تطمئن نفسه ويرضى ضميره ، لكنه يقابل بالصد وعدم التصديق من الاخرين .. جحيمه . ثانيهم امرأة جميلة تدعى استيل ، جريمتها فى الدنيا أنها كانت زوجة خائنة لزوجها المسن ، وقد أثمرت علاقتها بعشيقها فانجبت طفلة كانت لها كارهة ، فقتلتها ومشكلتها فى الاخرة أن جارسان منصرف عنها دائما منشغل البال بهمومه ، فهو أيضا جحيمها . وثالثهم ، عانس مسترجلة تدعى اينيز ، هوايتها فى الدنيا تعذيب الاخرين . أفسدت على ابن عمها زوجته فلورانس حتى هجرته . صدمه الهجران فهام على وجهه حتى دهمه الترام . لم تترك فلورانس فاوحت اليها انها المسئولة عن قتل زوجها ، فما كان منها الا أن فتحت صنبور الغاز ذات ليلة ، فاختنقت المرأتان . وهى فى الجحيم تعذب استيل ، لكن استيل تحتقرها فهى اذن جحيمها ، كما أن اينيز فى نفس الوقت جحيم الأخرى : « ان الجحيم ليست به مرايا ترين فيه جمالك يافانيتى استيل ، أنا هنا مرآتك الوحيدة الباقية ، فتأملى نفسك فى عينى ترى صورتك الحق ».

أما « دروب الحرية » فاجزاؤها الثلاثة الأولى تصور الطرق المختلفة التى تتبعها شخصيات مختلفة ، بحثا عن الحرية وتحقيقا لها . فماتيو البطل يرى أن الحرية انما تتحقق فى عدم الالتزام ، وفى الأفعال المجانية السائبة ، كأن يغرس مثلا سكينا فى يده . ودانيال يسلك طريق الملذات الجنسية الشاذة ، فيغرق فيها لأذنيه . انه يريد أن « يكون لوطيا مثلما تكون شجرة البلوط شجرة بلوط » ، ويريد أن يكون المعذب والمعذب فى وقت واحد . وبرونيه يرى ان الحرية تتحقق بانخراط المرء فى حزب ، وبالذات الحزب الشيوعى ، ليحدد دوره فى التاريخ . وهو مثال عضو الحزب الساذج البرجماطيقى ، لا يفحص دوافعه التى أدت به الى أن يكون شيوعيا : « أنا شيوعى لاننى شيوعى ، هذا كل ما فى الأمر » .

لم تؤد هذه الطرق المختلفة باى من سالكيها ، الى الحرية المنشودة ، فهى عند سارتر طرق خاطئة ، واثقال تقضى على الحرية ذاتها . هذا فضلا عن انه لم يشر الى طريق منها على أنه هو الصواب . ولا شك أن عدم اشارته هذه مقدمة الى ما صوره فى الجزء الرابع من « دروب الحرية » والذى لم يتمه . وهو فصلان يصور فيهما علاقة برونيه الشيوعى الساذج ، بشخص ـ يدعى فيكاريوس ـ خارج على الحزب الشيوعى ، وصار ماركسيا مستقلا ، التواصل النفسى بينهما تام ، والتفاهم الوجدانى متوفر ، فعندما أطلق حراس معسكر الاعتقال الألمانى النار على فيكاريوس ، لم يصدق برونيه أن صديقه ، صديقه الأوحد قد مات ، وقد رسم سارتر هذا المشهد رسما يشعرنا بان العلاقة بينهما هى « المعية » المطلقة .

ويتساءل المؤلف لماذا توقف سارتر عن اكمال « دروب الحرية » ؟ . يجيب على ذلك بقوله : « ان الجزء الرابع منها هو فى الحقيقة خروج عن الخطر الذى التزمه فى الأجزاء الثلاثة الأولى التى تجسد أفكاره عن العلاقات الانسانية المطروحة فى « الوجود والعدم » . فالصراع لم يعد فى هذا الجزء هو قانون الحياة ، وانما « المعية ـ والتواصل واحترام حرية الاخرين . وهذا ما التفت اليه وخطط أصوله النظرية فى كتابه « الوجودية فلسفة انسانية » ١٩٤٥ حيث يقول : « اننا لا « نستطيع » احترام حرية الاخرين فقط ، وانما « يجب » علينا فعل ذلك ، أى أن احترام حرية الاخرين هو ـ بتعبير فقهائنا المسلمين ـ فرض عين أكثر منه فرض كفاية . ذلك « أننى لا أقدر على جعل حريتى الخاصة هى هدفى ومقصدى الأسنى ان لم أجعل فى نفس الوقت حرية الاخرين هى هدفى ومقصدى الأسنى والانسان الذى ينتمى الى جماعة أو مجتمع ثورى معين ، يريد غايات ملموسة تتضمن طلب الحرية ، غير أن الحرية مطلب من مطالب المجتمع أيضا . ونحن اذ نريد الحرية ، نكتشف أنها تعتمد اعتمادا كليا على حرية الاخرين ، وكذلك حرية الاخرين تعتمد على حريتنا » .

والحق أن سارتر قد انصرف ، بعد الجزء الثالث من رواية « دروب الحرية » ١٩٤٩ ، عن تناول المشكلات الشخصية والعلاقات الشاذة الفردية ، الى معالجة أمور أعم ، تنتمى الى مجال السياسة والاجتماع . وقد استلزم منه ذلك الانصراف عن كتابة الرواية الى كتابة المسرحية ، ذلك أن الروائى يهتم بالتحليل ، وبأعماق الخبرة الانسانية وجوانبها ، انه يتكلم من حيث هو انسان الى قارىء يستمع اليه بعينيه ! . والمنهج الذى يتبعه تحليلى ، فى حين أن المسرحية منهجها جدلى تركيبى . والمسرحى يخاطب جمهورا كبيرا ، يركز انتباهه على ما يسمعه ـ باذنيه هذه المرة ـ من افواه المثلين . هذا بالاضافة الى أن المسرح من حيث هو مؤسسة اجتماعية يعد وسيطا أكثر فاعلية من الرواية فى التعبير عن الأفكار السياسية .

والجدير بالذكر أن مسرحيات سارتر كلها ، ابتداء من « جلسة سرية » هى مسرحيات سياسية ، تدور حول فكرة الاشتراكية .. اهتمام سارتر الرئيسى .. فعبارة « الأدب الملتزم » يستخدمها سارتر الان ـ هو ونقاد الجناح اليسارى ـ على أنها « الأدب الملتزم بالاشتراكية » . ولا يسع المرء الا أن يقدر سارتر على التزامه الاشتراكى الجماعى ، وحدبه على المشكلات التى تشغل الرأى العام ، وعلى روح الجد التى تسود موقفه هذا ، وهى روح نفتقدها فى موقف كل من « شو » و « جيرودو » .

ولقد استلهم سارتر فى دراساته الأدبية وأعماله المسرحية ، فكرة الاشتراكية . فدراستاه النقديتان عن «بودلير» ١٩٤٧ ، و « القديس جينى » ١٩٥٣ ، يوجههما موقفه الاشتراكى ان بودلير انحرف فى السابعة من عمره ، عندما تزوجت أمه للمرة الثانية ، وخدع نفسه بأن اعتقد « أن مصيره هو أن يكون وحيدا الى أبد الابدين » . ومن ثم ، أخذ على عاتقه معارضة الالزامات الاجتماعية ، واعتناق ضرب من السلوك هو أقرب الى « الشيطنة » والاهتمام بالذات أكثر من اللازم ، وهى أمور بورجوازية . أما جينى فقد سمع ذات مرة أنه « لص » فصمم على أن يكون كما وصفه الاخرون . ومارس « اللصوصية » بالفعل .

ان الفرق بين المسلكين ـ من الناحية الأخلاقية ـ ضئيل ، أما من الناحية السياسية فالفرق عظيم ، وذلك أن جينى عدو البرجوازيين ، ولذلك قدره سارتر تقديرا وصل الى حد أن سماه بالقديس . أما بودلير فقد انخرط فى مسلك الرجعيين ، ولذلك هاجمه وانتقده .

أما أعمال سارتر المسرحية التى تلتزم الاتجاه الاشتراكى وتدعو اليه ، فمنها مسرحية « الأيدى القذرة » ١٩٤٨ . ومضمونها أن خدمة الاشتراكية لن تتيسر الا بالعمل الثورى ،

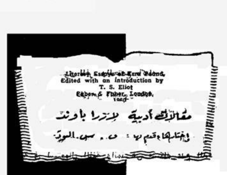
الذى يستلزم ان تتلوث أيدى القائمين به بالدم ، وان تنضح بالعرق . أما أصحاب الأيدى النظيفة ، وهم أولئك المترددون النظريون ، فهم خطر على الاشتراكية ، بل انهم يعوقون تطورها وتقدمها ..

وتتردد هذه النغمة أيضا فى مسرحية « الشيطان والرحمن » ١٩٥١ ، وهى تصور جدالا بين اشتراكى نظرى مثالى وآخر عملى واقعى ، تنتهى بانتصار الثانى ، وبأن آراءه هى الصـــائبة .

ويسمى المؤلف اتجاه سارتر السياسى بالاتجاه الانســـانى ، وهو اتجاه يدعو ـ كما قال سارتر فى « الشيطان والرحمن » ـ الى نبذ أخلاق المسالمة والدعة والانتظار .. انتظار الفردوس الموعود . وهى تلك الأخلاق التى تتبناها السياسات ذات الاتجاه الدينى . ان سياسة سارتر هى سياسة هذا العالم ، ولما كـان العالم ملوثا ـ فى أعماقه ـ بالشر ، فلابد ـ ان أردنا السيطرة عليه ، أن نلوث أيدينا بالجريمة ، وبالفعل العنيف الثورى »

ولا شك أن هذه الأعمال المسرحية قد مهدت الطريق لأن يؤلف كتابا « ينظر » موقفه الاشتراكى والذى جسده فى مسرحياتـــه ودراساته . هذا الكتاب ظهر سنة ١٩٦١ تحت عنوان « نقـــد العقل الديالكتيكى » . والحق أنه احياء للماركسية بدم وجودى بعد أن تصلبت ، وصارت مذهبا جامدا على أيدى الحزبيين . وهذا الاحياء ضرورة تستلزمها ظروف العصر الحاضر ، « ذلك أن التصلب (تصلب الماركسية) ليس شيخوخة طبيعية وانما تولد عن وضع عالمى خاص ، فالماركسية لم تستهلك بعد ، بـــل هى فى عز شبابها ، فهى اذن فلسفة العصر الذى نعيش فيه ، ومن المستحيل التخلى عنها أو تجاوزها ، لأن الظروف التى ولدتها هى ظروف عصرنا الذى لن نتخلى عنه ولم نتجاوزه بعد » . ثـــم يقـــول : « ان الاشتراكية لا تنتظر الانسان فى ركن من أركان التاريخ ، كما يتربص لص يحمل هراوة فى زاوية من زوايا الغابة بل الانسان الثورى (صاحب الأيدى القذرة) هو الذى يصنع الاشتراكية صنعا يستلزم بذل المجهود والنضال ، والى العنف والدم اذا ما لزم الأمر .. فالاشتراكية ليست نمطا واحـــدا نهائيا ، ومخططا تخطيطا أوليا ، ولكنها ستكون على النحو الذى يصنعه بنو الانسان » .

محمود رجب



لعل الكثيرين من دارسى الشعر الانجليزى الحديث يعرفون مدى ما يدين به شعراء هذه المدرسة لإزرا باوند ، فهو أبوهم الروحى . أعلن فى السنوات الاولى من هذا القرن عن طريق تعاليمه النقدية وتطبيقه الشعرى ـ الثوره على المدرســـة الرومانسية فى الشعر ، وهى المدرسة التى سادت انجلتـــرا طوال القرن التاسع عشر ، وقاد حركة أدبية تهدف الى ارساء قواعد مدرسة كلاسيكية جديدة فى الشعر والنقد على السواء . وظهر من ابناء هذه المدرسة شعراء كبار مثل ت.س.اليوت ، ونقاد كبار مثل ت.أ.هيوم ، الذى يعتبر كتابه «التاملات» (١) بمثابة الفلسفة النظرية لهذه المدرسة الجديدة .

ولا يهمنا هنا أن نعرض لما حققته هذه المدرسة فى ميـــدان الشعر أو النقد ، ولكننا اذ نعرض اليوم لهذه المجموعة من مقالات ازرا باوند يهمنـــا أن نؤكد أهميته البالغة كمعـــلم وشاعر استطاع أن يؤثر بآرائه على جيل كامل من الشـــعراء والنقاد هم الذين نعتبرهم اليوم مدرسة الشعر الحـــديث فى انجلترا وأمريكا .

والمجمـــوعة التى نعرض لهـــا اليـــوم صدرت أخيرا عن دار « فابر وفابر » بلندن التى يشرف عليها ت.س.اليوت . وقد قام اليوت بنفسه باختيار هذه المجموعة من المقالات الادبيـــة وتقديمها وفاء لاستاذه وتعبيرا عن ايمانه واعجابه به . فالمعروف أن اليوت كان تلميذا مخلصا لباوند ، وهو الذى أهداه قصيدته الكبرى « الارض الخراب » قائلا : « الى ازرا باوند .. الصانع الاعظم » بعد أن ساعده باوند كثيرا فى تحقيق الشكل النهائى لهذه القصيدة التى أصبحت من عيون الادب الانجليزى عامة . والحقيقة أن عظمة ازرا باوند لم تنبع من كونه شاعرا كبيرا أو ناقدا كبيرا ، وانما كانت قيمته الاساسية فى كونه «معلما» أولا وقبل كل شيء . فلم يكن يشغل نفسه فقط باكتشـــاف أفضل الوسائل الفنية لكتابة الشعر ، بل كان اهتمامه الاكبر ينصب على كيفية « تعليم » غيره من الشعراء ما اكتشفه من خلال تجاربه وتأملاته الشخصية .

ولم يكن يكتفى بتعليم غيره هذه المبـــادىء والاسس التى اكتشفها وانما كان يصر على أن يطبقها الموهوبون من تلاميذه وحوارييه .. ولذلك كان يلبس دائما لباس المعلم الذى يفترض الغباء فيمن يسمعونه فيظل يكرر ويؤكد القول حتى يستطيع التلاميذ استيعاب ما يقول ، كما أن هذا الإصرار الشديد على ايصال تعاليمه الى الآخرين كان يمثل رغبة باوند الشـــديدة أن يحيط نفسه بجو أدبى فيه عقليات فى مثل ذكائه وقدرته على الخلق ، ومن هنا كان باوند نافد الصبر قاطع الاحـــكام دائما .

ويقول اليوت فى مقدمته لهذه المجموعة من مقـــالات «باوند» أن النقد الادبى الذى كتبه باوند هو أهم نقد من نوعه فى القرن العشرين ، ويرجع ذلك الى عدة عوامل أهمها ان ما قاله باوند وكتبه عن فن الكتابة عامة ، وفن كتابة الشعـــر خاصة ، له قيمة مطلقة يمكن ان يفيد منها دارسو الادب فى كل زمان ومكان

وثانيا أن باوند قال أشياء كثيرة فى النقد الادبى تتعلـــق بالحقبة التى كان يعيش فيها وكتب لها على وجه الخصوص ، ومن هنا يكشف عن حقيقة هذه الفترة الحرجة من تاريخ الشعر الانجليزى .

وثالثا لانه لم يوجه الانتباه لشعراء بعينهم فحسب ، وانما كشف النقاب عن فترات بأكملها من الشعر كانت شبه مجهولة ، ولا يستطيع الباحث الادبى تجاهلها فى المستقبل بعد أن قدمها باوند .

ويقول اليوت أيضا فى مقدمته انه من الضرورى أن نقـــرأ شعر « باوند » حتى نستطيع أن نفهم أعماله النقدية ، كمـــا أنه من الضرورى أن نفهم أعماله النقدية حتى نستطيع أن نفهم شعره .. ولهذا السبب آثرت ألا أعرض لجميع ما ورد فى هذا الكتاب من مقالات .

(١) Specufations

أولا ـ لاستحالة ذلك فى هذا المجال .

وثانيا ـ لان بعضها يتعرض لشعراء معينين من الشعراء القدامى الذين أعاد باوند بعثهم فى عصره ، ولذلك يلزم التنويه بهم وبأعمالهم مما يضيق به المجال .

وقد اخترت مقالا بالغ الاهمية فى هذه المجموعة هو مقال « كيف نقرأ ؟ » لكى أعرض له بالتفصيل ، وذلك لان المقال يتحدث عن مبادىء عامة فى الادب واللغة مما يسهل على القارىء استيعابه دون الرجوع الى الاشـــارات التى يوردها باوند فى كتاباته الى الآداب الاوربية المختلفة ، ويكثر منها .

وهذا المقال يتدرج تحت القسم الاول من الكتاب الــــذى أعطاه اليوت عنوانا عاما هو « فن الشعر » ويحتـــوى الى جانب هذا المقال على مقالات عن « الفنان الجاد » و « رسالة المعلم » و « وسيلة الاتصال المستمر بالجماهير » وغيرها . أما القسم الثانى من الكتاب فقد أطلق عليه اليوت عنـــوان « التراث » وهو يحتوى على مقالات مختلفة عن شعراء التروبادور ، ثم فصلا عن جحيم دانتى وآخر عن شعراء عصر النهضة ، وثالث عن الترجمات الانجليزية لشعراء الاغريق وخاصة هوميروس ، ورابع عن الشاعر الرمزى الفرنسى جيل لافورج وخامس عـن زعيم النقد الرمزى ريمى دى جورمو .

ولنعد الآن الى مقال « كيف نقرأ ؟ »

يبدأ باوند مقاله قائلا ان مناهج دراسة الادب فى المدارس والجامعات كانت ـ فى أوائل هذا القرن ـ ولا تزال غـــير سليمة ، بل غير صالحة للوصول الى نتائج مفيدة . وهـــو يعتقد أن السبب فى ذلك يرجع الى احتقار عامة النـاس « للدراسة » الادبية : Scholarship ، كما تعود أيضا الى نفور القراء عامة من الكتب الجادة ، وتظاهر الكثيرين منـــهم بالعلم ببواطن الأمور فى حين أنهم لا يعرفون شيئا فى الحقيقة ولذلك فان أشد ما نحتاج اليه لكى نحقق الفائدة المرجوة من دراسة الادب هو أن تقوم هذه الدراسة على « منهـج » من نوع معين . ويقترح باوند منهجا يقول انه بسيط فى جوهره ولكنه المنهج الوحيد الذى يستطيع أن يكسب الانسان تنظيما محددا لافكاره بالنسبة للادب .

يقول باوند انه فى كل عصر من العصور الادبية يظهـــر عبقرى أو اثنـان وهذا العبقرى يكتشف شيئا جديدا يخرج به عن نطاق التقاليد الادبية الشائعة فى ذلك العصر ، وهو يعبر بطريقته الخاصة عن هذا الشىء الجديد ، الذى قد يكمـن فى بيت واحد أو بيتين او فى أعمـاله جميعا . وبعد ظهور العبقرى يأتى مئات بل آلاف من التلاميذ والمقلدين .

ومن هنا ينبع المنهج السليم لدراسة الادب والشعر خاصة فما على الدارس أو « المعلم » الا أن يختار « عينات » من أعمال هؤلاء العباقرة الذين ظهروا على مر العصور الادبيـــة والذين استطاعوا أن يقولوا شيئا جديدا ، فيدرسها ويكون عن طريقها فكرة مكتملة عن الادب .

وليس المفروض أن تكون الجدة فى هذه الاعمال جــــدة سطحية ، وانما يجب أن يحتوى العمل « الجديد » على أصالة وعمق يتبعه تغيير جذرى فى التقاليد الادبية .

وهذا المنهج يساعد دارس الادب اذ يجعله أوسع الماما بكثير مما لو كان يقرأ كيفما اتفق دون نظر الى اهمية من يقـــرأ لهم فى التاريخ الادبى ومدى مساهمتهم فى عالم الادب .

ويضيف باوند انه لا حاجة بنا الى القـــول بأن الدارس لمجموعة من أعمال هؤلاء العباقرة يجب ألا يأخذ فى اعتباره أى هدف اجتماعى أو سياسى خارج العمل الفنى .. ومن الواضح أن هذا المنهج يختلف اختلافا كبيرا عن غيره من المناهج التى تتظاهر بأنها مناهج علمية وتحاول أن تعالج الادب بطريقة لا تتفق وطبيعته كأدب .

وبعد ذلك يقدم باوند عرضا موجزا للغاية لتاريخ دراســة الادب فى ثلاث من الامم الكبرى فيقول :

« ان دراسة الادب ، أو ربما المورفولوجيا ، سمح بهـا فى المانيا فى الفترة بين عامى ١٨٨٠ ـ ١٩٠٥ وذلك لكى ينغمس الاساتذة الالمان فى هذه الدراسة فيبتعدون عن شئون الحياة العامة ، وشئون الدولة بنوع خاص . ثم قامت دراســة الادب فى أمريكا لتقليد الجامعات الالمانية . فقد كان لالمانيا « تقاليــد جامعية عظيمة » وكان يهـــم الامريكيون أن تكون لهـم نفس التقاليد بل ينبغى كذلك أن يتفوقوا عليها ، أما دراسة الادب فى انجلترا فقد كان يسمح بها فى أكسفورد لاثرها الطيب فى تهذيب الطلبة !! »

ولا يخفى على القارىء السخرية المريرة التى تكمن وراء هذه الكلمات .

ويتبع باوند هذا العرض الموجز لدراسة الادب فى الجامعات بتعريف وظيفة الادب وهى كما يعتقد حث البشرية على الاستمرار فى الحياة بمعنى أنه يغذى العقل ، ويريحه من التوتر ، ويدفع الانسان الى الحياة السليمة . ثم يتساءل باوند : هل للأدب وظيفة فى المجتمع ؟

ويجيب على هذا السؤال بالايجاب ، ولكنه يؤكد أن هذه الوظيفة ليست اغراء الناس أو ارغامهم على قبول أفكار معينة ورفض أفكار أخرى مناهضة لها . وانما يجب أن تكون وظيفة الادب الاجتماعية هى توضيح وتقوية « جميع » الافكار والآراء بمعنى أن الادب يحافظ على « نظافة » وسلامة مادة الفـكر نفسه ، فباستثناء الفنون التشكيلية لا يستطيع الفـرد أن يفكر ويوصل أفكاره دون اللجوء الى استخدام الكلمة ، ومن هنا يقع على عاتق الاديب مهمة استخدام هذه «الكلمة» استخداما سليما ودقيقا وواضحا ، والاديب عندما يخفق فى استخـــدام اللغة ، اى حين يخفق فى صب أفكاره فى اطارها اللغوى الدقيق ، يتهاوى الجهاز الفكرى للفرد والمجتمع باكمله .

وقد علمنا التاريخ على مر العصور هذا الدرس . فقد علمنا ان حضارة بأكملها قامت على أكتاف هوميروس ، كما قامت الحضارة المقدونية ، ونمت على أكتـــاف المقدونيين ، وبفضلهم انهارت . وليست المشكلة هنا مشكلة بلاغة لغوية فقط ، أو عدم دقة فى استعمال اللغة وانما هى مشكلة عدم الدقة فى استخدام المفردات .

فما كسبه عصر النهضة من الفحص المباشر للظواهر الطبيعية خسره ـ جزئيا ـ فى عدم وصفها بتعبيرات دقيقة . أما العصور الوسطى فرغم قلة حصيلتها من الكلمات ، فقد كانت أكثـــر حرصا فى تعريفها للاشياء ، فلم تكن تصف بندقية مثــــلا بأوصاف تكاد تنطبق على عملية « الانفجار » وهكذا .

أما الاديب ، فطالما كان عمله دقيقا ، أى صـــادقا بالنسبة للنفس الانسانية وطبيعة الانسان كما هو دقيق فى وصفـــه

لهذه الاشياء فانه يضمن لنفسه الخلود ، ويصبح عمله « نافعا » أى أن مثل هذا العمل يحتوى على دقة ووضوح فى الفكر ليس فقط لصالح القلة من الادعياء أو « محبى الادب » وانما يستطيع أن يؤثر بسلامة افكاره ، على الدوائر غير الادبية وفى مجالات غير مجالات الادب أى فى الحياة والمجتمع بشكل عام .

ويتضح مما سبق أن باوند يعتبر اللغة عنصرا أساسيا جدا من عناصر الادب الجيد ، أو الادب على الاطلاق فهو يقول ان الدقة فى استخدام اللغة استخداما سليما من أهم الوسائل التى تعيننا على ايصال الافكار .. أما بالنسبة لدراسة الادب على وجه الخصوص فلابد من دراسة الاعمال التى استخدمت فيها اللغة استخداما سليما ، اذ أن « الاعمال الادبية العظيمة لا تعدو أن تكون لغة محملة بالمعنى الى أقصى درجة ممكنة » وعندما ندرس تاريخ الأدب نجد أن تحميل اللغة بالمعنى يحدث على درجات مختلفة باختلاف مستويات المنشئين فهناك درجات من الادباء استخدموا اللغة استخداما معينا تبعا لمكانتهم فى الكتابة الادبية ، ونستطيع تفصيلهم فيما يلى :

١ ـ المكتشفون ، وهم تلك الطائفة من الادباء الذين أدخلوا أنواعا معينة أو أنماطا معينة من القافية مثلا ، أو أى أسلوب جديد فى الكتابة الادبية .

٢ ـ كبار الادباء : The masters وهى طبقة قليلة للغاية ونحن نطلق هذا الاصطلاح على المكتشفين الذين يستطيعون فضلا عما اكتشفوه من وسائل أدبية جديدة ، أن يجمعوا وينظموا عددا كبيرا من اكتشافات من سبقوهم فيصبوها فى وحدة واحدة جديدة بمعنى أنهم يضمون قدرا كبيرا من « المادة » الادبية وطرق التعبير ثم ينجحون فى أن يصبغوا هذا كله بشىء خاص بهم نابع من موهبتهم الفردية .

٣ ـ المقلدون : وهم الذين يسيرون على نهج المكتشفين أو كبار الادباء وانتاجهم عادة أقل قيمة من انتاج الفئتين السابقتين .

٤ ـ تلك الطائفة التى تمثل العدد الاكبر من الادباء فى كل عصر ومكان وهم الذين ينتجون أدبا جيدا على نحو ما فى حدود الفترة والبيئة التى يعيشون فيها . وهم لا يضيفون الى التراث الادبى الكثير من روحهم الفردية ولا يغيرون الا القليل جدا من التقاليد الادبية السائدة .

٥ ـ أما الطائفة الاخيرة فهى طائفة كتاب «المودات» الادبية التى تشيع وتكتسب شعبية زمنا ثم لا يلبث انتاجهم أن يختفى مخلفا وراءه الانتاج الادبى الاكثر أصالة .

والمنهج الذى يقترحه باوند لدراسة الادب هو ببساطة أن يلم الدارس بكتابات الفئتين الاولى والثانية من الكتاب الذين سبق ذكرهم ، فيستطيع أن يحكم من الوهلة الاولى على قيمة أى عمل فنى او أدبى يقرأه .

سمير سرحان



ليس كتاب «التصويرية ـ فصل فى تاريخ الشعر الحديث» ـ أول كتاب يتصدى لمدرسة التصوير فى الشعر الحديث ، كما أنه لم يتكفل بدراسة الشعراء المحدثين أنفسهم ، شعرهم ومذاهبهم ونقدهم .. الخ ، ولكنه اقتصر على الدراسة العلمية التاريخية لنشأة هذه المدرسة فى الشعر الانجليزى من حيث هى تيار « محتوم » (على حد قول ت.ا. هيوم) نبع من مدرسة الرمزية فى الشعر الفرنسى ، واستقى كثيرا من فلسفة برجسون ، ثم انتهى الى خلق « جيل جديد » من الشعراء (اذا جاز هذا التعبير) فى الأدب الانجليزى الحديث .

ولهذا اهتم المؤلف « بتاريخ » نشأة المدرسة فى الفصلين الأول والثانى ثم بالنزعة التصويرية عند «ت.ا. هيوم» ، ثم بين كيف تنتسب الى رمزية الشعر الفرنسى ، ثم تحدث عن موقف « ازرا باوند » من هذه المدرسة ، وهو يلقى بالضوء هنا وهناك على مفهوم التصويرية منذ نشأتها حتى منتصف القرن الحالى .

من الطبيعى اذن أن نهتم فى هذا العرض السريع بالتصويرية ذاتها ، وأن نغفل التفاصيل التاريخية التى تمتد فى اسهاب بين ثنيات الكتاب .

يقصد بالتصويرية مذهب جماعة من الشعراء ، والنظريات التى وضعوها أساسا لهذا المذهب فيما بين عامى ١٩١٢ ، ١٩١٧ . وقد التقى هؤلاء جميعا حول محور واحد هو اشتراكهم فى الهجوم على الاهمال الفنى والقيم الشعرية الجامدة التى غلبت على كثير من شعر القرن التاسع عشر . وقد بدأت هذه المدرسة بداية هادئة ، أو بداية غير ثورية . فنشروا فى مجلة «الشعر» مقالات موضوعية تدعو للمذهب الجديد فى تعقل واتزان . ومن الطبيعى أن تكون لهذه المدرسة جذور فلسفية ابتدأت مع « ت.ا. هيوم » الذى أنشأ ناديا أدبيا عام ١٩٠٩ وانتهى مع زملائه الى آراء فى الفن والشعر ساعدت على تكوين المذهب الجديد من الناحية الفكرية على أقل تقدير .

وقد بدأ نشاط المدرسة يبرز عام ١٩١٣ حين كتب «ازرا باوند» مقالا فى مجلة « الشعر » بدأ فيه بتعريف الصورة الفنية :

« ان الصورة الفنية هى الصورة التى يجتمع فيها عنصران يكونان مركبا ذهنيا عاطفيا فى الوقت نفسه .. وأنا أستعمل لفظ « مركب » هنا بالمعنى الاصطلاحى للنفسيين الجدد من أمثال « هارت » .. وتقديم هذا المركب فى لحظة واحدة يجعلك تحس بالتحرر المفاجىء من قيود الزمان والمكان ، ويهبك الاحساس بالنمو المفاجىء ، ذلك الاحساس الذى نشعر به أمام روائع الأعمال الفنية .. وخير للفنان أن يقدم صورة فنية واحدة فى حياته من أن يقدم أعمالا ضخمة مطولة خالية من الصور »

وأتبع باوند ـ رائد المدرسة فى ذلك الوقت ـ هذا التعريف بتعليقات شتى على استعمال الصورة الفنية ، الذى يقتضى التجسيم الشديد ، وينبو نبوا تاما عن التجريد ، كما أخذ يحذر الشعراء الجدد من أخطاء الرومانسية النازعة دوما الى التعميم والتجريد .

وفى نفس العدد من مجلة « الشعر » نشر « ف.س. فلنت » كلمة بعنوان « التصويرية » يعرض فيها للمذهب الجديد ـ دون أن يكون بعد من أصحابه ـ وقال فى كلمته ان لهذا الاتجـــاه ثلاثة مبادىء :

أولا ـ المعالجة المباشرة « لشىء ما » ـ موضوعى أو ذاتى ـ ولكنه محدد .

ثانيا ـ عدم استخدام كلمة لا تساعد على تقديم ذلك الشىء .

ثالثا ـ فيما يختص بالموسيقى الشعرية ـ يجب اتباع الايقاع الموسيقى الداخلى للعبارة وليس التقسيم الموسيقى الخارجى لهــا .

وقد انضم الى المدرسة بعد هذه الحملات كثير من شعراء تلك الفترة ، وظلت المناقشات الجدلية قائمة بين أعضاء المذهب وبين وسائل النشر وممثلى الرأى الأدبى العام حتى صدرت عام ١٩١٥ أول مجموعة قصائد للتصويريين بعنوان « مختارات من الشعر التصويرى » لستة من الشعراء هم «هيلدا دليتل الدنجتون»(١)» و « امى لويل » ، و « د.هـ. لورنس » (الذى كان عليه أن يحتل مكان ازرا باوند فى هذه المدرسة) ، و «الدنجتون» ، و «فلتشر» ، و «ف.س. فلنت» ويمتاز هذا الكتاب بمقدمته التى وضعت سته مبادىء للمدرسة .وبالرغم منانها لمتذكراسم «ازراباوند»الا أنها اعترفت بانها تدين له بكل شىء تقريبا . وهذه المبادىء هى :

أولا ـ يجب استعمال لغة الحديث العادى مع ضرورة اختيار الكلمة الدقيقة المحددة المدلول دائما ـ وليس الكلمة التى تقترب من الدقة أو تلك التى تهدف الى مجرد التزيين .

ثانيا ـ خلق أوزان جديدة ـ أى ايقاعات موسيقية جديدة تعبر عن حالات نفسية جديدة. كما يجب ألا ننقل الأوزان القديمة اذ أنها لا تعبر الا عن الأحاسيس القديمة . ونحن لا نصر عــلى استعمال « الشعر الحر » باعتباره الطريقة الوحيدة لـكتابة الشعر ، ولكننا نحارب فى سبيل استخدامه لأنه يتيح للفنــان حرية فى موسيقاه ، ولأننا نؤمن أن فردية الشاعر تجد تعبيرا فى الشعر الحر أفضل مما تتيحه لها الأشكال التقليدية . فاللحن الجديد فى الشعر يعنى فكرة جديدة .

ثالثا ـ أن يسمح بحرية مطلقة فى اختيار الموضوع . فليس من أسس الفن الجيد أن نكتب كتابة منحطة المستوى عن الطائرات والسيارات ، وليس من الضرورى أن ينخفض المستوى الفنى حين نجيد الـكتابة فى موضوعات قديمة . اننا نؤمن ايمانا شــديدا بالقيمة الفنية للحياة الحديثة ، ولكننا نود أن نبين أنه ليسهناك ما هو أبعد عن الايحاء الشعرى وأشد اغراقا فى القدم مثــل طائرة عام ١٩١١ .

رابعا أن يقدم الشاعر صورا فنية حقيقية (ومن هنا جاء اسم تصويرى) . لسنا مدرسة من الرسامين ولكننا نؤمن بأن الشعر يجب أن ينقل التفصيلات المخصصة فى دقة شديدة ، لا أن يتناول التعميمات الغامضة مهما كانت رائعة وطنانة . ولهذا نعــارض الشاعر التعميمى فهـو فى نظرنا يتهرب من الصعوبات الحقيقة لفنــه .

خامسا ـ كتابة شعر صلب واضح . ليس مهزوزا أو غير محدد .

سادسا ـ وأخيرا فان معظمنا يؤمن بأن التركيز هو الجوهر الأساسى للشعر .

وقد استطاع هذا الكتاب أن يحقق رواجا فى الولايات المتحدة اذ بيع منه فى نفس العام ١٣٠١ نسخة أما فى انجلترا فلم يحقق مثل هذا الذيوع . وعلى أى حال فقد أصيبت حركة التصويريين بالبطء ونشب بين أعضائها بعض الشقاق وذلك حينما تخلى ازرا باوند عن زملائه أو بالاحرى حينما لم يعودوا هم يقبــلون رياسته للمدرسة .

---

(١) كانت دائما توقــع قصـــائدها هـــكذا « هـ. د. » من التصويريين » .

ولم يضيع باوند وقته بطبيعة الحال فاخذ يوجه اهتمامه وجهة جديدة هى اكتشاف الموهوبين من الشبان ، وتعليمهم أسسالمذهب التصويرى أو علىالاقلتوجيههم الى الطريق الموصل اليه. فبعدأن اكتشف « هيلدا دوليتل » و « الدنجتون » اكتشف « جــون رودكار » ، و « أيريس بارى » وتحمسلشعرهم واخذ يرسله الى مجلة « الشعر » ومجلة « ذا ليتل ريفيو » وقد كلل بحثه عــن المواهب عام ١٩١٤ باكتشافه « لأمريكى يدعى اليوت .. الأمريكى الوحيد الذى استطاع أن يعد نفسه اعدادا كافيا للـكتابة » كما أرسل قصيدة اليوت الشهيرة « أغنية العاشق « ج. الفريد بروفروك » قائلا انها « أفضل قصيدة رأيتها أو سمعت عنها من بين مؤلفات الأمريكيين »

ومنذ ذلك الحين تبنى باوند اكتشافه الجديد: ت.س.اليوت. وأخذ يدخل بعض قصائده ضمن مجمــوعات الشعر التصويرى التى توالى صدورها منذ عام ١٩١٥ .

أما « ت.ا. هيوم » فقد كان ـ كما قلنا ـ يوجه اهتماما أكبر الى النظريات التى تقوم عليها المدرسة . وقد شغل نفســه حقا بهذه المشاكل فى المقالات التى كتبها والكتب التى أصدرها منذ عام ١٩٠٨ ـ ١٩١٧ فقام بتحليل تفصيلى لما كان يعتبره المشــكلتين الأساسيتين للفنان . الأولى تختص بالادراك أو ما يراه الفنان. والثانية بالتعبير أو بطريقة ايصال المدركات الى القارىء . فقال ان الانسان العادى يدرك الاشياء ادراكا عمليا أى يتصل مباشرة بما سيفعله هو فى الحاضر أو فى المستقبل . أى أنه لا يــرى « هذه المنضدة » مثلا ، وانما يرى « منضدة ما » وهكذا . فهــو يصنف الأشياء حسب نفعها المباشر أو الكامن . أما الفنان فهو لايرى نماذج عامة وانما ذوات فردية خاصة . وتنحصر مشكلته فى رؤية الأشياء « كما هى فى ذواتها » بغض النظر عن الطــــرق التقليدية لرؤيتها . ويمكن تعريف الأدب ـ كمــا يقــول ـ بأنه « الوقوف التام المعتمد عند رؤية فنية ، والتحــويم حــولها ، والتفكير الدائب فيها لحظة واحدة من الزمان . دون أن يؤدى ذلك الى اتخاذ فعل من لون ما » .

اما المشكلة الثانية ـ مشكلة الخلق ـ فيقول هيوم ان الفنان عليه أن يطوع اللغة للتعبير عن رؤيته الجديدة أى أن عليه أن يكسر الأنماط الجامدةالعامة التى تجعلاللغة عاجزة عن التعبير.. عن الانفعال الشخصى بالنسبة لشىء بذاته ، فان اللغــــة التى يستخدمها الانسان العادى لا تحاول النفاذ الى ذاتية الأشـــياء ونقل صورها الفردية المتميزة ، وانما تستعين على الدوامبعمليات تجريد متوالية تجعل الالفاظ ادوات ناقصة لا تنجح ابدا فى نقل الشىء أو تقديمه ، وانما هى تقدم فحسب بعض صـــفاته التى يشترك فيها مع غيره او التى لا تلمس جوهر فرديته . أما الفنان فبدلا من نقــــل جزء واحـــد من الاحساس ـ ذلك الجــزء الذى يمثل المعنى العام المتفق عليه بين الناس ـ يحاول أن ينقل المدى الكامل لاحساسه الفردى . أى أنه ينشد التعبير عما يقع خارج نطاق دائرة المعنى الذى تمثله الكلمة فى صورتها العادية . ويتوقف نجاحه أساسا على مقدرته على استخدام التشبيه ـ اذ أنه حين يكشف عن تماثل جديد بين الأشياء يمكنه ان ينقل جــدة رؤيته وفرديتها .

ويشرح هيوم خصائص التصويرالاستعارى قائلا : « ان الصورة يجب أن تكون مجسدة مرئية ، ويجب أن تكون كل كلمة صــورة مرئية وليس أداة عامة مجردة . فالصورة اذن تقـــديم لشىء موضوعى وانفعال القارىء بها يماثل انفعاله بالشىء الموضوعى نفسه وهذا الاتصال المباشر بين القارىء والأشياء يلغى الاستعمال التقليدى للغة الذى يعتمد على التجريد أساسا . كما أن الشىء الموضوعى يثير فى القارىء احساسا يشعره بأنه احساسه الذاتى .. وهكذا تتاح له فرصة التأمل بمتعة اكبر . فشــعر الصــور يحاول الاستيلاء عليك ويجعلك ترى على الدوام شيئا موضوعيا ويمنعك من الانزلاق فى عملية تجريدية » .

والصورة المجسدة تهيىء الجدة والنضرة ، مثلما تهيىء ذلك جدة التقابل بين الصور أو أصالتها ، وهذا هو المصدر الثانى من مصادر قوة التشبيه . انه يسبب هزة اكتشاف مفاجئة لدى القارىء اذ أنه فى هذه الحالة لن يرى ما يراه فى الحياة وانما سيرى صورة جديدة مركبة من خلق فنان . وهذهاللمحة الخالقة هى سر التشبيه .

ويقول هيوم : « ان الجمال لا يوجد بذاته فى الطبيعة ينتظر من الفنان أن يحاكيه .. ولكنه يوجد فى القدرة على تجميع عناصره فى مركب الصورة الفنية »

كان هيوم يحاول أن يقيم أساسا ثابتا لايمانه بالتشبيه بأن يربط بين التفكير والتصوير . أى أن يوطد العلاقة الفلسفية بين الفن والفكر ، فهو يقول ان الفكرة عبارة عن تقديم صورتين مختلفتين الى الذهن فى نفس اللحظة .. أى اكتشاف تماثل جديد بين شيئين ، تماثل لا يقف عند حدود الظاهر ، ولا يقنع بالمفارقات ، وانما يكشف عن ارتباط الجوهرين بخيط الفكرة ..

وهيوم لا يقول بهذا ان التفكير الانسانى عبارة عن سلسلة من الصور أو مجموعات متمازجة من الصور ، وانما يقوم أساسا على الصور .. فالفنان لا يستطيع أن يكتب دون أن تتمثل له الصور تمثلا قويا ، أى أن يضع حواسه على مصدر أفكاره النابعة من هذا الأساس الحسى الملموس .

وقد أكد هيوم أنه يدين لهنرى برجسون بجوانب عديدة من نظريته الجمالية . فذكر جانبين من جوانب فلسفة برجسون وقال انهما بالغا الاهمية لمن يتصدى لعلم الجمال .

فالجانب الاول خاص باعتبار الحقيقة فيضا من العناصر المتشابكة التى لا يمكن للذهن أن يدركها .

والاخر خاص بتوجيه العقل ناحية الفعل ، ودلالة هذا التوجيه على العادات الطبيعية التى يتبعها العقل فى عمله، فالعقل أو الذهن يدرك المظاهر الخارجية بطريقة تمكن الانسان من اتخاذ فعل ما ، ولا تمكنه من معرفتها . أى أنها تضع حجابا بين الانسان والحقيقة .

أما الفنان فهو وحده ــ لتحرره من ضرورة اتخاذ فعل ما ــ يستطيع أن يرفع ذلك النقاب ويعرى الحقيقة . فهو لا يسأل : « كيف أستطيع استغلال هذا لصالحى ؟ »

وانما يسأل : « كيف يكشف هذا عن الحياة الداخلية للاشياء ؟ »

وبينما نجد الادراك الطبيعى يرى فى ملامح الكائن الحى « معالم مجتمعه لا تخضع لنظام مشترك فيما بينها ، وهكذا يضل عن الدافع الحيوى الذى يجرى فى عروقها ويهبها معناها ، نجد أن هذا الدافع الحيوى هو ما يحاول الفنان بالفعل ــ جاهدا ــ أن يستعيده وأن يبرزه .. حين يحطم الحاجز الذى يضعه الفراغ بينه وبين النموذج الذى يصوره» وهذا هو الاساس الذى يقيم عليه هيوم نظريته فى الادراك الفنى .

وقد استمد هيوم من برجسون أيضا تحليله للغة ، الذى يكشف عن القصور الذى يفرضه عليها خضوعها لمقتضيات التفكير العملى والمجرد . وخضوع اللغة للذهن يستتبع عجزها عن التعبير عما يراه الفنان . فهو يعترف بأن اللغة أثرت الذكاء ثراء كبيرا . فبدونها كان يمكن أن يظل الذهن قاصرا على معالجة الاشياء الخارجية من ظاهرها وحسب ، ولم يكن بمستطيع أن يتحرر فيمارس العمليات الفكرية الاكثر تعقيدا .

ومع ذلك فان خدمة اللغة للذهن حدت كثيرا من قدرتها على التعبير عما يقع خارج نطاقه . فهى لا تستطيع مثلا أن تعبر عن حقيقة مثل الوعى . لان الوعى يتكون من حالات متداخلة متشابكة ، بينما تتحكم التحليلات الذهنية فى اللغة فتحد من قدرتها على التجميع والاتساع والشمول .

وهكذا نرى أن اللغة اذا حاولت التعبير عن حقيقة تختلف فى طبيعتها عنها ، كان من المحتوم أن يكون التعبير عن هذه الحقيقة ــ الوعى مثلا ــ فى ألفاظ غير حقيقية .

وقد اهتدى برجسون اخر الامر الى حل لمشكلة التوصيل اللغوى لهذه الحقائق ، وذلك عن طريق الصورة الفنية او التشبيه ، فحينما واجهته مشكلة التعبير عن الشىء « المتفرد بذاته » والاشياء التى لا يمكن التعبير عنها ، بدأ يعتمد فى فلسفته اعتمادا كبيرا على التشبيه ، لم يكن يؤمن حقا بأن الصور يمكن أن تعبر عن الحقيقة تعبيرا كاملا أو حتىتعبيرا جزئيا ، ولكنه كان مقتنعا بأن الصور هى الوسيلة الوحيدة التى يمكن للانسان أن يقترب عن طريقها من المكان الذىيجبره على الاحساس بالحقيقة والتسليم بها .

يقول برجسون : « لا توجد صورة ما تستطيع أن تقوم مقام حدس الديمومة ، ولكن عدة صور منوعة ، مستقاة من أشياء بالغة التنوع أيضا ، يمكن اذا تمازج تأثيرها أن توجهالشعور الى النقطة المحددة تماما التى يمكن عندها ادراك ذلك الحدس المعين »

ويعلق هيوم على ذلك قائلا ان الفنان يهيىء السبيل للحدس بأن يخدر القوى الفعالة للذهن التى تقاوم الاستسلام للحدس ، وبأن يخلق حالة ذهنية يمكنها تقبل الايحاء . فالشاعر يتوسل مثلا بالصور الفنية والايقاع الموسيقى للعبارة حتى يحدث ذلك التأثير .

ويقول برجسون : « ان الشاعر يطور أحاسيسه الى صور ويحيل الصور الى كلمات تترجمها ، مطبقا فى ذلك قوانين الايقاع » .

ويعلق هيوم قائلا ان الشاعر يستطيع عن طريق ايقاعات كلماته أن يخضع الذهن له وأن يهيىء السبيل للحدس . فهو لا يسيطر على الصور الفنية فحسب ، وانما يستطيع أن يخلق حالات خاصة ــ مركبة دائما ــ تزيد من تأثيرها .

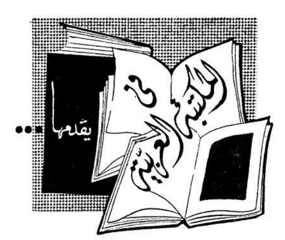
ونستطيع أن نلمح تأثير برجسون أيضا فى هذه الفقرةالمقتطفة من كتاب هيوم « محاضرة فى الشعر الحديث » .

« فلنقل ان الشاعر انفعل بمنظر طبيعى معين ، انه يختار منه صورا معينة يضعها فى مقابلات فيما بينها فى أبيات منفصلة وبذلك يمكنها أن توحى وأن تبعث الاحساس الذى يحسه . والى جانب هذا التجميع للصور المتميزة بعضها عن بعض وتقابلها فى الابيات المنفصلة نستطيع أن نجد تقابلا موسيقيا يتمشى مع هذه الصور . وهكذا نجد ثورة كبيرة فى الموسيقى حين يستبدل اللحن المنفرد فى الموسيقى ذات البعد الواحد بألحان توافقية ذات بعدين . أى أننا نجد صورتين بصريتين قد كونتا توافقا بصريا .. وهو ما يؤدى اليه اتحادهما من الايحاء بصورة تختلف عن كل منهما » .

وهيوم بهذا يستفيد من مجمل فلسفة برجسون ، ويحاول أن يبنى نظريته الجمالية عليها ــ دون انكار على الاطلاق للتأثير البرجسونى عليه .

واذا تأملنا الفقرة الاخيرة فى أناة أكبر ، رأينا أى فنمعقد متطور كان هيوم يريد الشعر أن يكون . لقد كان يضايقه أن يشهد مسطحات اللوحة الرومانسية ، أو يسمع اللحن المنفرد ذا الآلة الواحدة فى شعر « وردزورث » أو « شيلى » مثلا .. وكان يطمح الى أن يرى أبعادا جديدة فى شعر العصر الحديث يمكن أن تجعل منه فنا عميقا مركبا ــ وليس بالضرورة معقدا ــ يساير التطور العام الذى وسم الفنون التشكيلية والموسيقية فى عصرنا الحالى ، ولم يكن من الممكن أن يتم هذا الا عن طريق الصور الفنية .

محمد محمد عنانى







قرات ضمن سلسلة أعلام العرب التى تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة فى وزارة الثقافة والارشاد القومى كتابا جديدا للدكتور أحمد أحمد بدوى الأستاذ بكلية دار العلوم ورئيس قسم الأدب العربى فيها ، وقد دهشت حقا اذ أحسست بأنه لا يزال من بين أساتذة الأدب فى جامعاتنا من لا يظل واقفا عند مرحلة التصنيف وعاجزا عن التأليف أى عن البناء والتكوين الفكرى ، وهذا العيب الخطير يتضح فى هذا الكتاب ويزيده وضوحا أن عبد القاهر الجرجانى يعتبر من ذلك النفر القليل من أعلام العرب القدماء الذين تخطوا عصرهم وسبقوا الى نواح من البحث اللغوى والجمالى لا يمكن فهم فضلهم فيها وبلورة هذا الفضل وبنائه فى كل موحد متجانس الا فى ضوء ما انتهت اليه الابحاث العالمية فى علوم اللغة والجمال . والتصنيف فيها يسىء الى هؤلاء الأعلام لأنه يظهرهم بمظهر التناقض والتخبط والغموض . وعبد القاهر الجرجانى مثله فى ذلك مثل ابن خلدون بالنسبة لعلم الاجتماع الذى كان يسميه علم العمران ، فلا يستطيع فهمه واستخلاص نظرية عامة متكاملة من أبحاثه الا من يحيطون بما وصل اليه علم الاجتماع الحديث على النطاق العالمى من نظريات وأبحاث فلسفية متكاملة .

ومنهج الدكتور أحمد أحمد بدوى التصنيفى فى كتابه عن عبد القاهر الجرجانى يطالعنى منذ صفحاته الاولى عن حياته حيث أخذ يجمع جنبا الى جنب الشذرات التى وردت عن الجرجانى فى كتب التفسير العربية القديمة ومعاجم الأدباء والنحاة وطبقات الشافعية والمفسرين وما اليها دون أن يعرف كيف يؤلف منها تاريخ حياة متكاملا خاليا من الاعادة والتكرار بل والتناقض أحيانا .

وعندما يأخذ فى دراسة فلسفة عبد القاهر الجرجانى اللغوية والجمالية لا يستطيع من ذلك شيئا حتى ولا التمييز الواضح بين كتابى الجرجانى « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » ، مع أنه من الواضح أن كلا من الكتابين يحمل نظرية متكاملة متجانسة فطن اليها الناشرون أنفسهم منذ وقت طويل عندما وضعوا تحت « دلائل الاعجاز » عبارة « فى علم المعانى » فى حين وضعوا تحت « أسرار البلاغة » عبارة « فى علم البيان » ، وأكبر الظن أن الدكتور احمد أحمد بدوى قد ألم من المتون والحواشى والتقارير بمعنى « علم البيان » كما تبلور فى العصور المتأخرة ، وكذلك معنى علم المعانى . وبدلا من أن يقسم كتابه بين هذين العلمين - وفضل عبد القادر الجرجانى فى تأسيسهما - انتهج منهجا تصنيفيا يخرج بفضله القارىء لهذا الكتاب وهو مبلبل الفكر ثائر على المتناقضات الناتجة عن الجمع والتصنيف دون أية محاولة للبناء والتركيب على نحو يوضح هذه المتناقضات ويريح القارىء منها ، ويبرز عبقرية الجرجانى الفذة .

فالمؤلف يعقد بضعة فصول نظرية أول الأمر عن « اعجاز القرآن » و « الجمال موضوعى » و « البلاغة والفصاحة » و « فكرة النظم » و « النظم ومعانى النحو » و « تأليف الكلام » و « الصورة والمعنى » ، ثم ينتقل الى ما يسميه تطبيق فكرة النظم فيتحدث عن « التقديم والتأخير » و «الحذف» و « فروق فى الخبر » و « الخبر الاسمى والفعلى » و « تعريف الخبر وتنكيره » و « الفصل والوصل » و « مزايا ان » و « مسائل انما » ثم ينتقل الى فصول أخرى عن المجاز والتشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية والمحسنات البديعية والموازنة بين الشعراء والسرقات الشعرية ، ثم يعود فجأة ليعقد فصلا عن الذوق عند عبد القاهر .. ألخ ..

ونحن بعد ذلك نقرأ فى كثير من هذه الفصول ما يناقض ما أثبته فى فصول أخرى ، والمؤلف ينقل فى كل حالة عن الجرجانى نفسه ولكن دون أن يستطيع الربط بين ما ينقله ووضع كل قول فى مكانه من نظرية عبد القاهر العامة فى النظم ،

أو نظريته العامة فى البيان ، أو الجمال اللغوى فهو يقول مثلا فى فصل فكرة النظم (ص ١٠٤) « يؤمن عبد القاهر ايمانا لا يداخله ريب بأن فضيلة الكلام ترجع الى معناه دون ألفاظه وأن هـــذه الالفاظ ليست الا تابعة للمعانى » بينما نراه فى الفصل الذى صنفه عن الصورة والمعنى يقول : « ان الجـــرجانى والجاحظ متفقان فى النظرة الى الكلام فعبد القاهر لا يهمل الصـــياغة بل يعنى بها كعناية الجاحظ ويدلنا على ذلك أن عبد القـــاهر يستدل على مذهبه فى الصياغة بكلام الجاحظ نفسه ويقره عليه ويؤمن به مما يدل على أن الرجل كان يرى رأى الجاحظ فى شأن صياغة الكلام » بل ويثبت المؤلف قول الجاحظ المشار اليه وهو « والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والقروى والبدوى وانما الشأن فى اقامة الوزن وتخير اللفظ وســـهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك وانما الشـــعر صياغة وضرب من التصوير »

والمؤلف فى الفصل الذى صنفه تحت اسم «الجمال موضوعى» يكاد يوهمنا بأن عبد القاهر الجرجانى يؤمن بانه من الممكن رد كل جمال الى مبدأ أو علة حيث يبتدىء هـــذا الفصل بقوله أن الجرجانى يرى « أنه لابد لكل كلام تجده حسنا من أن يكون لهذا الحسن مصدر معلوم وعلة معقولة وأن يكون هناك سبيل الى التعبير عنه ودليل على صحة ما ادعيته » . وذلك بينما يعـــود المؤلف فى الفصل الذى صنفه عن الذوق عند عبد القـــاهر فى النصف الأخير من الكتاب الى نقض ما قرره سابقا عن موضوعية الجمال عند الجرجانى حيث يستهل هذا الفصل بقوله « يؤمن عبد القاهر ايمانا عميقا بأن الذوق المصفى هو الأساس الضرورى لادراك الجمال ومعرفة أسبابه وأن ذلك طبع موهوب لابد منه لمن يريد أن يميز بين النصوص جيدها ورديئها وأن يفرق فى الحسن بين صورة وأخرى » ومعنى ذلك أن ادراك الحسن فى الـــكلام لا يرجع الى معرفة مبادىء وعلل موضوعية ، فكيف نوفق بين الرأيين ، ثم كيف نوفق أيضا بين الرايين السابقين فى قضـــية اللفظ والمعنى والمفاضلة بينهما فى أسرار التعبير الجمالى ؟!

وبالرغم من أن الدكتور احمد أحمد بدوى قد عقد فى آخـــر كتابه فصلا عن الدراسات الحديثة التى صدرت باللغة العربية فى السنوات الأخيرة عن عبد القاهر الجرجانى وزعم فى شجاعة يحسد عليها أنه لا يوافق ما ورد فيها من آراء لطه حسين ومحمد مندور وغيرهما الا أننا نؤكد له مخلصين أنه لو جنح الى مزيد من التواضع وحرص على أن يستفيد من هذه الآراء التى يـريد معارضتها لاستطاع أن يفسر لنفسه وللقراء المظلومين ما يـــبدو للمصنفين أمثاله من تناقض فى نظريتى الجرجانى عن النظـــم والجمال اللغوى ، وبعبارة تقليدية عن المعانى والبيان .

والدكتور أحمد أحمد بدوى يقول فى كتابه انه قد اطلع لى عن آراء فى نظريات الجرجانى أوردها الأستاذ محمد عبد المنعـــم خفـــاجى فى كتاب له بعنـــوان « عبد القـــاهر والبـــلاغة العربية » ثم أخذ الدكتور بدوى يعلن رفضه لآرائى ، وبالرغـــم من أننى لسوء الحظ لم أطلع على كتاب الأستاذ عبد المنعم الذى هاجمه الدكتور بدوى بدعوى أنه جمع وتصنيف لا دراسة فيـــه ولا تمحيص ، أقول اننى بالرغم من عدم اطلاعى على كتـــاب الأستاذ خفاجى الا اننى مع ذلك لم أبحث عنه لأتبين الآراء التى أوردها فيه ، وانما عدت الى آرائى فى كتبى الخاصـــة التى لا أتصور كيف يجهلها أو يتجاهلها باحث مثل الدكتور أحمـــد أحمد بدوى الذى كنت أفضل له أن يناقش اذا استطاع آرائى فى مظانها الأصلية ، ولكن يظهر أن الدكتور بدوى ممن يقاطعون مؤلفات من يسميهم أمثاله بالمتفرنجين ، أى الذين جمعوا الى معرفتهم الدقيقة بالتراث العربى معرفة أخرى بالتراث العـــالمى الذى بذلوا فى الاحاطة به ماء حياتهم ورونق شبابهم ، وذلك بدليل أن الدكتور أحمد بدوى لم يغفل الاشارة الى كتبى فحسب، بل واغفل أيضا الاشارة الى كتب زميلى وزميله الدكتور محمـــد غنيمى هلال المتهم هو الآخر بالتفرنج . وللدكتور هلال فصـــل طويل دقيق عن الجرجانى بين اللفظ والمعنى فى كتابه المعروف لدى الجميع « المدخل الى النقد الأدبى الحديث » .

والشىء الذى أحب أن أعترف به للدكتور أحمد أحمد بـدوى وأنصحه بتصديقه هو أننا لم نستطع فهم نظريتى عبد القاهـــر الجرجانى واعادة بناء كل منهما على النحـــو الذى يرفع ما فى كتابيه من تناقض ظاهرى الا بالتواضع ومحاولة الاســـتفادة باخلاص من النتائج التى وصل اليها الباحثون العالميون فى مجالى علوم اللغة وعلوم الجمال اللغوى . ولو أن الأستاذ أحمد أحمد بدوى عاد الى كتابى المعروفين « النقـــد المنهجى عند العرب » و « فى الميزان الجديد » لاستطاع أن يفهم من الكتاب الأول أين يقع عبد القاهر الجرجانى بالنسبة لعلماء العربية ونقادها وكيف استطاع أن يحل على أساس جديد قضية المـــوازنة بين اللفظ والمعنى والموازنة بين الذوق وعلل الجمال وأسبابه الموضوعية ، ولأدرك أن الجرجانى وان يكن يؤمن بضرورة البحث عن مبررات موضوعية لما يحسه الذوق السليم من مواضع الجمال فى التعبير اللغوى الا أنه لم يستطع الا أن يسلم بما سبق أن قرره النابهون من نقاد العرب السابقين على عصره من أمثال ابن سلام الجمحى، والآمدى ، والقاضى عبد العزيز الجرجانى من صحة ما عبر عنه اسحاق الموصلى عندما سئل عن النغم فقال : « ان من الأشياء أشياء تدركها المعرفة ولا تحيط بها الصفة » أى أن هناك أشياء جمالية يدركها الانسان السليم الذوق باحساسه وان عجـــز عن تبريرها وردها الى أصل موضوعى .

ومن كتابى الأخير « فى الميزان الجديد » كان الدكتور أحمـــد أحمد بدوى يستطيع أن يجد مفتاح نظرية عبد القاهر الجرجانى فى النظم وفى مشكلة اللفظ والمعنى حيث قلت فى صفحة ١٤٧ وما بعدها ما يأتى « منهج عبد القاهر يستند الى نظرية فى اللغـــة أرى فيها ويرى معى كل من يمعن النظر أنها تماشى ما وصـــل اليه علم اللسان الحديث من آراء ونقطة البدء نجدها فى آخـــر (دلائل الاعجاز) حيث يقول المؤلف ما يقرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات . وعلى هذا الأساس العام بنى عبد القاهر كل تفكيره اللغوى حيث قال : ان الألفاظ المفردة التى هى أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ولكن لان يضم بعضها الى بعض ويعرف فيما بينها من فوائد . وهذا علم شريف وأصل عظيم والدليل على ذلك أنا ان زعمنا ان الالفاظ التى هى أوضاع اللغة انما وضعت ليعـــرف بها معانيها فى أنفسها لأدى ذلك الى ما يشك عاقل فى استحالته وهو أن يكونوا قد وضعوا للاجناس الاسماء التى وضعوها لهـــا لنعرفها بها حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا فعل ويفعل لما كنـــا نعرف الخبر فى نفسه ومن أصله . ولو لم يكونوا قد وضـــعوا الحروف لكنا نجهل معانيها فلا نعقل نفيا ولا نهيا ولا استفهاما ، ولا استثناء . وكيف والمواضعة لا تكون ولا تتصور الا على معلوم فمحال أن يوضع اسم لغير معلوم ولأن المواضعة كالاشارة فـكما أنك اذا قلت : خذ ذلك لم تكن هذه الاشارة لتعرف الســـامع المشار اليه فى نفسه، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التى تراهاوتبصرها ، كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له ، ومن هذا الذى يشك أنا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل الا من أساميها ؟ لو كان ذلك مساغا فى العقل لكان ينبغى اذا قيل زيد أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته ، أو ذكر لك بصفة ... واذ قد عرفت هذه الجملة فاعلم أن معانى الكلام كلها معان لا تتصور الا فيما بين شيئين والاصل والأول هو الخبر . واذا أحكمت العلم بهذا المعنى فيه ، عرفته فى الجميع. ومن الثابت فى العقول والقائم فى النفوس أنه لا يكون خبر حتى يكون مخبر به ومخبر عنه ، ومن ذلك أمتنع أن يكون لك قصـــد الى فعل من غير أن تريد اســـناده الىشىء وكنت اذا قلت ـ اضرب ـ لم تستطع أن تريد منه معنى فى نفسك من غير أنتريد الخبر به عن شىء مظهر أو مقدر ، وكان لفظك به اذا أنت لم ترد ذلك وصوت تصوته سواء » .

ومن هذا النص نستنتج نتيجتين بالغتى الأهمية :

أولا : ان الألفـــاظ لم توضـــع كما أنها لم تســـتعمل لتعين الأشياء المتعينة بذواتها ، وهذه هى نظرية الرمزية فى اللغة التى أوضح المفكر الألمانى « فنت Wundt » حدودها ، وذلك

لأن لدينا عن طريقه تجاربنا المباشرة أو تجارب الغير ـ صورة ذهنية لكل شيء ولكل حدث . وانما نضع ألفاظ اللغة ونستعملها لنحرك هذه الصورة الذهنية الكامنة فعندما نقول ـ رجل ـ لا يمكن أن يثير هذا اللفظ فى نفوسنا شيئا ما لم يكن فى ذهننا صورة للرجل اللفظ رمز لها ومحرك .

ثانيا : ونحن لا نستخدم ذلك اللفظ لنحرك الصورة الذهنية تحريكا نريده لذاته والا كنا مجانين ، وانما نفعل ذلك لأننا نعتزم أن نخبر عن ـ الرجل ـ بشيء ما وهنا يلحق الجرجانى باكبر مدرسة حديثة فى تحليل اللغة ، وأعنى بها مدرسة العالم السويسرى الثبت رأس علم اللسان الحديث « فرديناند دى دى سوسير F. de saussure » ثم اللغوى الفرنسى الذائع الصيت « أنتوان مييه A Meillet » . ولقد كتب هذا العالم الأخير فصلا هاما عن منهج الدراسة فى علم اللسان سبق أن ترجمته فى كتاب « منهج البحث فى الأدب واللغة » . وفى هذا الفصل يرد « مييه » اللغة الى عنصرين :

أ) مفردات .

ب) عوامل الصيغة .

وليس باستطاعتى أن استمر فى نقل ما سبق لى نشره فى كتب يجب أن يعرفها الدكتور أحمد أحمد بدوى وأمثاله فى تواضع ، لا لأنى أبغى من ذلك مجدا ، بل لأن معرفتها تفيد قطعا الدكتور أحمد أحمد بدوى وأمثاله ممن لا يزالون جامدين عند منهج التصنيف الذى لا يفيد تراثنا العربى فى شيء ، بل يسيء اليه وينفر منه كل رجل مثقف على نحو ما حدث لى أنا نفسى عندما أضنتنى وأثارتنى قراءة كتابه عن عبد القاهر الجرجانى الذى ظلم مؤلف الكتاب وأساء اليه أكبر الاساءة فى غير موجب الا أن يكون التعصب ضد كل علم صحيح يتمشى مع المكاسب العالمية فى كافة ميادين المعرفة ، وبخاصة وأننى ممن يؤمنون ايمانا صادقا بأن الدراسات اللغوية والجمالية فى جامعاتنا يجب أن تبدأ بعبد القاهر الجرجانى كأساس للتنمية والتقدم وملاحقة ركب الانسانية النامى فى هذه المجالات الخصبة التى يؤسفنى أكبر الأسف أن اضطرتنى بعض ظروف الحياة الى الانصراف عنها الى مجالات أخرى من مجالات الدراسة والكتابة منذ ما يقرب من العشرين عاما ، حتى اذا عدت اليها بمناسبة هذا الكتاب آمنت بأن السنوات القليلة التى قضيتها فى المجال الاكاديمى لم تذهب بحمد الله عبثا واذا كان الدكتور أحمد أحمد بدوى لم يتعطف بالبحث أو السؤال عنها فاننى مع ذلك عظيم الأمل فى أن تفيد منها أجيالنا الجديدة .

الدكتور محمد مندور

* * *



عجبت من اقتراح معهد الدراسات العربية العالية على الأستاذ السحرتى القاء محاضرات فى موضوع كهذا، فالموضوع غامض موزع شتيت . أكان المعهد يقصد أن يحاضر الأستاذ المؤلف فى النقد من خلال تجاربه النقدية ، فيبين مراحل نقدنا العربى منذ اشترك هو فى الكتابة وفى الجمعيات الأدبية ، فيتحدث فى هذا الموضوع بما يلقى أضواء على اتجاه نقدنا الحديث وخصائصه وطابعه العام وتاثيره فى توجيه الادب ، ثم يتحدث فى الازمة والازمات التى اجتازها هذا النقد ، ويرجع فى تحديد معالم ذلك كله الى مكانة نقدنا الحديث فى النقدالعالمى ، ومبلغ افادتنا منه ، وأصالتنافيه، بأمثلة من نقده هو ونقد الكتاب الذين عاصرهم من مخالفين وموافقين له فى منهجه ، على أن تكون هذه الأمثلة تتويجا لاتجاهات عامة ؟ أم أراد المعهد أن يكون النقد من خلال تجارب المؤلف الشعرية ، وقد عانى المؤلف الخلق الشعرى ، وله فيه ديوان ، يحدثنا عنه حديثا مقتضبا فى كتابه هذا (ص ١٥٩ـ١٦٠)؟ والاحتمال البعيد أن يدعو المعهد المؤلف كى يحاضر فى تاريخ فكره هو وثقافته ، فيؤرخ لشخصيته ، واوغل من ذلك فى الاحالة أن يكون المراد هو الحديث فى النقد الأدبى ، وايراد الآراء والمذاهب والمعايير الفنية ، حتى الخاصة منها بجنس أدبى واحد ، كالشعر، معتعقيب المؤلف على آراء الآخرين تأييدا او تفنيدا. فتلكمجالات تتعذر الافادة فيها من جملة محاضرات . وعلى صحة هذا الفرض الأخير ، كان لابد أن يحدد المؤلف موضوعه أكثر مما فعل ليستطيع أن يفيد وتظهر أصالته ، ولكن يظهر أن المؤلف تردد فى تحديد ما يقصد المعهد اليه من محاضراته تحديدا دقيقا ضروريا للافادة والأصالة ، فخلط بين الفروض السابقة جميعا ، وأولى عنايته ايراد آراء وأفكار تمس مختلف معايير النقد بعامة ، والشعر الغنائى على الأخص . فأخذ بيد طلبته الى ميادين كثيرة ، طاف بها ، ولم يدخلها ، وأشار اليها دون أن يلجها ، وتحدث عنها ولم يكد يتحدث فيها ، ويعلنمنهجه فى صدر الكتاب:

« والاطار الذى اخترته لهذه المحاضرات هو الحديث عن النقد وماهيته ، وتقديم عام لاتجاهاته ومناهجه ، والتحدث عن النقد ككشف وخلق ، والرصيد الثقافى للنقد والناقد ، ثم الحديث عن مناهج النقد ونظرياته ، وعملية النقد وكتابته ، وقوام النقد العام والمحدد .. » وعلى أن المنهج طموح تضيق به صفحات كتاب فى حوالى مائة وسبعين صفحة ، فقد أسرف المؤلف فى انفاق هذه الصفحات . فاكثر ما قيل فى الفصل الأول مكرر فى الفصل الرابع، بمعانيه وبعض عنواناته ، الى اسراف فى شواهد متعددة للفكرة الواحدة ، بدلا من شرح هذه الفكرة ، وتطبيقها موضوعيا على شاهد واحد ، بحيث تتضح للقارئ . ونضرب لذلك مثلا واحدا ـ من بين أمثلة كثيرة مفرطة فى الكثرة ـ : أن المؤلف كان « من بين الذين طعموا نقدنا المعاصر بكثير من الآراء والنظريات النقدية الحديثة » ومنها التجربة الشعرية ، ومقياسها الفنى العام أنها هى « التوفيق فى أداء التجربة صادقة حية قوية » . وهذا مقياس عام لا يشرح شيئا ، ثم يعقب ذلك بقصائد أربع ، يوردها، مع أحكام عامة لا تقفنا بحال على معنى التجربة ، ولا معنى الصدق ـ من فنى وواقعى ـ ولا معايير الحيوية الفنية فيها . وبدلا من ذلك يلقى بأحكام عامة يضطرب تفكير القارئ فى فهمها وتقويمها ، مثل تعقيبه على قصيدة : « المجنونة الشريدة » ، أو « الاشاعة » ، للمرحوم أبى شادى ، بقوله : « وهى قصيدة أصيلة ، لم يسبق الى فكرتها شاعر عربى أو غربى » ، وهذا حكم جرىء ، لا يتاتى الا بعد استقصاء معجز . وكل مايعقب به على القصائد الأربع هو : « فمثل هذه التجارب الأصيلة التى تكشف عن أسرار الانفعال والفكر فى ضوء جديد باهر هى التى لن تفقد طزاجتها وسحرها على مر الزمن (ص ٦٤) .

ومن أبجدية النقد التى نحرص على تثبيتها فى أذهان المبتدئين أن هذه الأحكام العامة ، دون تعليل ، لا تدخل بحال فى نطاق النقد . وتاريخ النقد العالمى والعربى على سواء يبدأحيث وجدله تعليل وتفسير من نوع ما ، قد يعقبهما تقويم أو حكم . ونعد من النقاد من هم قادرون على التعليل والتحليل والتفسير ، وان أخطأوا فى الحكم أو التقويم ، على حين لا نعد من يرمى بأحكام عامة ، وأن أجيد سبكها لغويا ـ ناقدا ، مهما كان قوله فيها صائبا ، ونعلم ان المذهبالتاثرى لم تعد لمبادئه ـ فى دعوة النقاد للاستسلاملانطباعاتهم الأولى للقراءة دون رجوع لمعاييرموضوعيةـ أية قيمة فنية ، بل انا تعرضنا لشرح مبادئهم ، وقلنا أن نقدهم

التطبيقي يكذبهم في مبادئهم ، وشرحنا ذلك وأطلنا في شرحه في كتاب كان تحت يد الأستاذ المؤلف لو شاء أن يفيد منه . على أنا في ذلك لا نقول الا ما يكاد يكون بديهيا ، ومن المبادئ الأولى في النقد . ولهذا نتعجب كيف ينصرف الأستاذ في تعليقاته في الكتاب الى مثل هذه التعليقات العامة التي لا يحفل بها نقد من اى مذهب من المذاهب ، في عصر من عصوره .

على أن اضطراب الكتاب في منهجه ـ على نحو ما قلنا ـ أمر هين اذا نظرنا فيما هو أخطر من ذلك ، في مفاهيم النقد ومعاييره ومذاهبه وثقافاته كما يراها الأستاذ المؤلف ويطبقها . وننتقل في نقدنا لها من المهم الى الأهم فالاكثر أهمية ، متناولين ذلك كله في شكل قضايا عامة .

يتحدث الأستاذ المؤلف في المناهج النقدية ، ثم في منهج الناقد الحديث ، وما يتطلب منه من ثقافة وسعة اطلاع ، متخـــذا من نفسه مثالا لكل ذلك . ولننظر الآن في تمثله هـــذه المذاهب والاتجاهات وموقفه منها ، ولنبدأ بما قاله (ص ٨) أن الاتجاهات النقدية تتبع المذاهب الأدبية : « وأهم هـــذه المذاهب المذهب الفقهي أو اللغوى .. والمذهب الفني الذي يعتمـــد النظر الى جمالية العمل الأدبي .. والمذهب الواقعي ويعتمد النظر في مضمون العمل الأدبي وبخاصة المضمون السياسي والاجتماعي .. وهناك المذهب الوجودي الذي يعتمد على الانسان وفرديته » . هذا وليس المذهب اللغوى مذهبا ، وأعجب ما نســـمع أن يكون هناك مذهب يسمى المذهب الفني ، على أن المذهب اللغوى ، ـ في النقد الحديث ـ ويصح أن يكون قسيم المذاهب الأخـــرى . فالواقعيون جميعا ـ من غربيين وشرقيين ـ يعنون بالتعبيراللغوى والبلاغي في أدق خصائصهما ، ولكن من خلال وحدة العمل الأدبي كله ، وهذا هو الرأى أيضا عند علماء الأسلوب ، وعلم الأسلوب الحديث Stylistics هو الذي قام مقام البلاغة القديمة . ثم ان الاتجاهات الاشـــــتراكية قاسم عام بين الوجوديين والواقعيين وعنايتهم جميعا بالأسلوب بالغة المدى . . ولنذكر للاســـتاذ ـ عابرين ـ كلمة « لزولا » ، رأس الواقعيين وأكثرهم تزمتا في مذهبه ، فانه يحفل بالتعبير اللغوى ودقته كل الاحتفال ، ومن كلماته في ذلك : « الجملة الجيدة الصياغة هي في نفسها عمل طيب » .

ويكرر الأستاذ المؤلف نفس الفكرة الاجمالية المقتضـــبة حين يقسم المذاهب الفلســـفية (في بضعة أسطر ص ١٠٦ ـ ١٠٧) تقسيما عجيبا : « ومن فروع الفلسفة الكبيرة الفلسفة العلمية (لعلها العقلية ؟) ، وهي التي تعتمد العقل والمنهج المنظم الواضح، وهي أكثر ما تسود في انجلترا وأمريكا ، والفلســفة الانسانية (؟) (وتمثلها الوجودية في نظر الأســـتاذ المؤلف) .. والفلســـفة المادية .. »

وكنا نعتقد أن الأستاذ المؤلف على علم بأن الفلسفة العقليـــة لها مفهوم آخر اعمق مما ذكره ، وقد انهـارت هي والفلســفة الوضعية بالفلسفات الحديثة ، وأهمها الديالكتية منذ «هيجل» ولها أسماء أخرى غير الفلسفة الانسانية ، فالنزعة الانســـانية تسمية عامة ، وكانت في أوربا نزعة انسانية في عصر النهضـــة الاوربية . ثم ان الفلسفة العقلية لم تسد بخاصة في انجلتـــرا او أمريكا كما يقول المؤلف ولكن لا يهمنا كثيرا تصحيح مثل هذه الهنات فيما يخص الفلســـفة ، بل يهمنا ذلك فيما يخص أثرها في النقد الأدبي . فيجعل الأستاذ « العقلانيين » يحكمون على العمل الفني بمقتضى العقل (وهل يصح ان يكون ذلك مقياسا جماليا) ؟ ، ثم أصحاب الفلسفات الانسانية يحكمون بمقتضى المواقف في حين يجعل الماديين يحكمون بمقتضى الناحية الاجتماعية وهذا خلط . فالاعتداد بالمواقف ظاهرة عامة في القصة والمسرحية في العصر الحديث ، سواء لدى الوجوديين أم الواقعيين الماديين ثم أن هؤلاء جميعا لايجافون العقل ، بل لهمفلسفة جمالية معقدة، لا تغني فيها شيئا هذه الأسطر المقتضبة التي نقلها المؤلف مـــن مرجعه الأجنبي . ونحسن الظن به اذا القينا التبعة على مرجعه فيها لا عليه .

ويترجح الأستاذ في تطبيقه لذلك الاجمال ترجحا يشككنا في الفهم العام لمعنى الأدب نفسه . ففي حين يرى أننـا لا ينبغي أن ندعو الى اتجاه فلسفي في مرحلتنا الحاضرة (صدر ص ١٠٨) يطبق نظرية الواقعيين في الاعتـــداد بالمضمون دون الشكل ، مع أنهم جميعا يعنون بالأمرين معا ، (ص ١٠٨ وما بعدها) على حين قد أعجب قبل ذلك بفكرة اعتمد فيها على « قدامة بن جعفر » في عزله الشعر عن الدين والخلق (ص ٥١ ـ ٥٢)

وكان الاولى أن يعتمد في عزل الشعر عن الدين والخلق على « عبد العزيز الجرجاني » في « الوساطة » لأن كلام « قدامة » في قضية صدق الشاعر ومناقضته لنفسه .

واخطر من ذلك أن يطبق فكرته في الاعتداد بالمضمون ، فيرى (ص ١٠٨ ـ ١٠٩) أن الشـــاعر الذي يتغنى بالقيـــم النبيلة للانسان كالسمو الخلقي في قصيدة أو قصة ، ثم يحقر من شأن الانسان ويظهر تفاهته في أخرى ، أو يثير غريزة جنسية هـــو شاعر أجوف ، وخاو مذبذب ، وشعره خداع في خداع .. والذي يتحدث عن آلام البشرية ، ليس له أن يتحـــــدث عن تجارب شخصية فردية كابدها .. وبالرغم من التناقض بين هذا القول واعجابه بالنظرة الجمالية المحضة ، فان الأمر خطيـــر في فهمه لتمجيد القيم تمجيدا مباشرا ، وفي تحتيمه على الشاعر أن يختار اما الناحية الاجتماعية واما الذاتية ، أما التغني بالقيم النبيلة فقلما يجود فيه شعر ، وكل ما اعلمه ويؤكد ان الادب كله، ومنه الشعر ، انما يجود حين يشف عن هذه القيم ، عن طريق تصوير الالام ، وكفاح الانسانية ، أو كفاح الفرد في الحصول عليها .. فاذا تحدث شاعر في اخفاق الانسان ، أو في العوائـــق الجبارة الرهيبة أمامه ، واذا تحدث عن تفاهة الانسان وضياعه حيالها ، فهو في مجال الأدب المحض . وهذا أمر لامجال للخلاف فيه .. ولكي أختصر الطريق في مناقشة المؤلف أحيـــله الى ما قاله « بندتو كروتشيه » ، وهو من الجماليين الخلص وقد ورد ذكـــر اسمه في الكتاب (ص ٥٢) ، فلو كان قد قرأه ، لعلم أنه يؤكد فيغير موضع من كتبه أن الأدب انما يجود في وصف النقائص ، والآمال الجائعة ، ومواطن الضعف والاخفاق ، لا في وصف الغــــرائز الشبعى والآمال الراضية ..

وهذه الفكرة يتحدث فيها النقد الحديث كله ، مؤكــــدا أن موضوع الأدب الذي يجود فيه هو قضـــية : الاســـتلاب » ، وهي كلمة تترجم بها الكلمة الفلسفية الجمالية : aliénation وليراجع الأستاذ معلوماته عن الشعر كله ، حتى العربي القديم منه ، ليتأكد أن الشاعر العربي .. بفطرته وقبل وجود هـــذه الأفكار في النقد الحديث ـ حين كان يصف عاطفة راضية ، كان يضعها في اطارتحسر ، على أنها قد مرت ولنتعود ، أو في صورةأمل متوقع تقصر دونه جهوده ، لتكتسب قوة دونالتغني مباشرةبالقيم والعواطف الشبعى . وما لنا نذهب بعيدا ، فعلى الاستاذ المؤلف أن يقرأ مثاله الذي أورده في استحسان التغني بالمشاعر الجميلة وسياق كلامه يدل على تمجيد العواطف النبيلة مباشرة ، بدليل أنه جعلها قسيما لتصوير ضعف الانسان وتفاهته ، كما بينـــا في قصيدة الأستاذ محمود أبو الوفا ، فهي (بعد مقدمتها التي يتحسر فيها على ضياع الانسان المنشود) تنصرف الى نصـــائح وحكم مباشرة ، ليست شعرا في مقاييس النقد الحـــــــديث في كل المذاهب والاتجاهات فليست هي سوى نظم ، استمع الى بعض أبياتها :

لست حرا يا أخي الا اذا ما ... كنت عما تشتهي أسمى مقاما
وأحق الناس في الناس احتراما ... من تعالى عن هواه أو تسامى
ذا هو الحر الذي يخشى نهاه ... لا سواه ، وهو لا يرجو سواه

فأى شعر هذا الشعر ؟ وقد استحسنه المؤلف وأشاد به لأنه تغن بالقيم النبيلة وليس هذا معيارا فنيا لا في مذهب الواقعيين ولا في المذاهب الأخرى في حين يعيب الأستاذ قصيدة الشـــاعر صلاح عبد الصـــبور ، لأنها تبين عن الســـأم والضيق بالحيـــاة .

وقد قلنا ان هذا مجال الأدب ،لأنه يشف عن معان ايجابية يعترف المؤلف نفسه بها (ص ١٢) ، ولا يصده هذا الاعتراف عن جحوده شاعريتها لمجرد أنها تعبر عن السأم من الحياة الرتيبة وان كنا ناخذ فيها على الشاعر أن الفكرة غالبة على التصوير مما يذهب بروح الشعر . ولكن معيار المؤلف لتقويمها هو انها «لا تساير الاتجاه البناء الذى ندعو اليه» مع اعتراف المؤلف بأنها تشف عن المعنى البناء بالايحاء لا بالتصريح وهذا من الأسباب التى تجعلنا نعتقد أن مفهوم الشعر والأدب غير واضحين من ثنايا ما كتبه المؤلف فى كتابه .

ومما يدعم رأينا السابق أن المؤلف يشيد بالشعر ذى المضمون الاجتماعى المباشر ، وتعليله لذلك أن هؤلاء الشعراء الحماسيين وهبوا طاقاتهم لخدمة الشعب . ويعلل له فنيا بأن شعرهم « خطابى موائم لغايته » (ص ١١٤) ويمتدح هذه الخطابية قائلا : « فالشعر الوطنى والقومى والثورى ، هو شعر لاثارة الجماعات ، لا يستطاع قياسه بالقواعد الفنية التى نطلبها فى باقى أنواع الشعر » . كأن الثورات وخدمة الشعوب ، واثارة المشاعر لا تخدم ولا تجود الا بالشعر الخطابى . وهذه ثلمة خطيرة فى ادراك معنى الأدب نفسه ، فضلا عن تقويمه .

وعلى هامش ما قلناه ، نشير الى أن المؤلف يرى أن الشاعر صلاح عبد الصبور فى قصيدته « الشىء الحزين » ، متأثر بالوجوديين . وليعلم الأستاذ أن الوجوديين لا يحفلون بالشعر ، ولا ينتجونه ، ولا يدخلونه فى نطاق الالتزام الذى هو جوهر مذهبهم . وانما صلاح عبد الصبور متأثر بالشاعر الانجليزى « ت.س. اليوت » وليرجع الأستاذ المؤلف الى قصائد «اليوت» أو الى ما ترجم منها بالعربية ، ليتاكد مما قلناه فى مفهوم الشعر، وأن وصف ضعف الانسان وعجزه أو تفاهته ، ليست مما يناقض الاحساس الانسانى ، أو الاتجاه البناء ، ولم يعب ناقد يعتد به الشاعر اليوت بهذا المعيار العجيب الذى يتحدث فيه الأستاذ ، لأن الشعر يشف عن المعانى النبيلة بما يصوره من مواقف بائسة ، ويوحى بها ، دون تعبير صريح أو خطابى .

والنقد عند مؤلفنا كشف وخلق . يقصد أصالة الناقد فى تمثله لثقافات واسعة ، ونظريات كثيرة ، ثم تطبيقها على الخلق الأدبى كى يستخرج معناه اكتشافا من عنده . ليكن ! ـ ولكن ناقدنا يدعو الى اعتماد الناقد على العقل الباطن . ووردت هذه الكلمة غريبة غامضة فى الصفحة السادسة من كتابه ، فقدرنا أنه يحتم دراسة الناقد للوسائل الفنية التى يثار بها اللاشعور ، ولكن لابد أن تكون الدراسة واعية كل الوعى ، ثم يطبقها الناقد واعيا كل الوعى كذلك . ذلك أن الخلق الفنى شعريا وغير شعرى ، قد يشف عن اللاشعور ، وتلك ظاهرة قديمة فى الأدب حتى قبل اكتشاف عالم اللاشعور اكتشافا علميا على يد « فرويد » وتلامذته منذ عام ١٩٠٠ م ، وفى تلك الحال يكون أثر اللاشعور فى الخلق الفنى لاواعيا . ومنذ اكتشاف اللاشعور تيسر للشاعر والكاتب ، كاتب المسرحية والقصة ، استخدام وسائل اللاشعور ، ولكنه استخدام واع دقيق ، يقتضى جهدا بالغا واحاطة بأسرار اللغة والنفس . والوقوف على تفهم هذه الوسائل الفنية فى اثارة اللاشعور ـ وهى مهمة الناقد ـ لابد أن تكون واعية جاهدة كذلك . قد فهمنا أولا ذلك الفهم من عبارة الأستاذ الغامضة السابقة ، ولكن خاب ظننا فى فهم تلك العبارة السابقة كما ينبغى أن يكون الفهم لواقع جهد الناقد الواعى ، ذلك أن المؤلف (فى ص ٧) يكرر أن الناقد كالكاتب « يستعين بعقله الباطن لامداده بالخواطر والرؤى » . ثم يغالى مرة أخرى (ص ٣٨) حين يقول : « وقد يحتاج الناقد للوصول الى بواطن الأعمال الأدبية ، الرمزية وغيرها ، الى أن يعيش فى غفوة ، ويسبح فى بحثها فى عفوية ، معطلا عقله الواعى .. » بل ويزيد (ص ٣٩) قائلا : « وقد اتبعنا طريقة تنويم العقل الواعى فى سبيل تعرف طائفة من أعمال بعض كتابنا .. » وليدلنا المؤلف على ناقد واحد ينيم عقله الواعى لينقد . فالمسألة لدى الكاتب والشاعر ـ منذ اكتشاف اللاشعور مسألة استعانة واعية بوسائل فنية محدودة ، كى يثار اللاشعور وعالم اللاشعور، فى المذهب الرمزى ، والسيريالى والتعبيرى ، وهذه هى الوسائل الايحائية ، وحتى السرياليون الذين دعوا الكاتب والشاعر الى الاستسلام للخواطر الاولى ومكنونات عالم اللاشعور ، مما أسموه: الكتابة الآلية ، لم يدع واحد منهم أى ناقد أن ينيم عقله الواعى حين ينقد . واذا كان لدى المؤلف مراجع تقول بما قاله فليحرقها لأنها مضللة ، تغفل عن بديهيات الأشياء . وفى الحق لا نتصور الا أن كثيرا من أحكام المؤلف صدرت كما يقول هو عن انامة عقله ووعيه ، مثل حكمه على ديوان « ساق على الدانوب » للاستاذ هلال ناجى بأن مؤلفنا بعد مراوضة وجهد قد اهتدى الى أن أهم ميزة للديوان هى التاثرية ، أى رسم الصور على طريقة الرسامين التاثيريين (هكذا ، وبدون شرح ـ ص ١٥ ، ١٧) ثم ينطلق المؤلف، فى تعليقات تاثرية ، أى غير معللة ، يستمليها من علاقته بالشاعر، دون أى تبرير موضوعى . فمثلا قصيدة : « جمل » تجربة خفيفة، وخواطر عادية عن رؤية هلال ناجى سفينة الصحراء رهينة قيد الأسر فى حديقة الحيوان بمدينة فينا . ويطنب المؤلف فى مدح القصيدة فى غير تعليل ، وسبق أن قلنا ان هذا يندرج فى الأحكام المطلقة التى لا تعد نقدا أدبيا بحال . وكذلك يركز المؤلف صفات الشاعر عبده بدوى فى أنه شاعر « يجمع بين الحلم والحقيقة ، وتموج صياغته بين البساطة والتلوين ، ويغوص من العقل الواعى الى العقل الباطن للاعراب عن تجاربه اعرابا تأثريا » . ومامعنى الاعراب التاثرى ؟ وهل هى خاصة فنية ؟ وليس فى القصيدة التى استشهد بها (ص ١٩) شىء من ذلك . ويستمر المؤلف فى ايراد نماذج ، والتعقيب عليها على طريقته ، حتى يأتى بمثال رمزى عميق جيد لنازك الملائكة (ص ٢٣ـ٢٤) مأخوذة من ديوانها «قرارة الموجة» . ومطلعها :

وأبغضتك لم يبق سوى مقتى أناجيه
وأسقيه دماء غدى وأغرق حاضرى فيه
وأطعمه لظى اللعنات والثورة والنقمه
وأسمعه صراخ الحقد فى أغنية جهمه

وكل ما يعلق به المؤلف على هذه القصيدة قوله : « وتلحظون فى هذه القصيدة النابغة كيف عبرت الشاعرة عن نفسها فى حيوية وطلاقة ودرامية ، وبسطت انفعالاتها المنوعة فى عمق ، من مقت وكراهية للمحب ، الى فرحة وجذل بالانتصار ، الى ندم ، ثم الى حسرة » . وهذا التعليق السطحى لا يشرح شيئا ، لأنه يعتمد على ذكر المعانى ، (أو العناصر) التى يفهمها أى انسان عادى من القصيدة ، حين يسمعها ، على حين فى القصيدة تعمق فى تصوير وعى الشاعرة بمأساتها التى تعبر عنها فى القصائد الأخرى . وظاهر القصيدة تصوير حب تنتقل فيه الشاعرة من البغض الى الثورة عليه فى مفارقة تنم عن الكبرياء المتعالية تصطدم بما يؤذيها ، تترقى فى تصويرها ، وتثير عالم الأشباح والظلام والعدم وأشلاء الندم ، ثم تهدأ العاصفة ، وتستقر الزلزلة ، وتطمئن النفس المكدودة وقد دفنت حزنها فى الكأس والظلمات ، فتفيق على هول اليأس : انها لم تقتل سوى نفسها . وباطن القصيدة وصف مأساة الوعى الفردى ، حين ينعزل . فحبها أثرة ، أغلقته على نفسها ، فلم تبحث عما به تتراسل مع من سواها ، بل بحثت فى تفردها ، وتميزها ، فأقامت حدا حصينا بينها وبين الايثار ، وهو دعامة الحب . فالحب بذل وتضحية . والتفرد والانطواء يجعلان الناس يعيشون كأنهم فى جحيم ، وهو ما تعانيه الشاعرة.

ونقص الحب فى عالمنا ، بهذا المعنى الواسع ، هو مأساة العصر، كما يعنى « اليوت » فى قصائده بتوكيده ، ويحاكيه كثير من شعرائنا المتعمقين . والقصيدة رمزية تعبيرية فى وسائل تصويرها وهدفها . وليعذرنا القارىء فى هذا التعليق المقتضب ، لأنا هنا نشير الى أمور لا يمكننا فى هذا المقال استيعابها .

ويقول الأستاذ المؤلف انه كابد « معاناة شديدة فى الوصول الى الرؤية فى طائفة من أعمال الرمزيين » ومن آيات هذه المكابدة الشديدة تعليقه على قصيدة : « الناى والريح » من ديوان « الناى والريح » ، للاستاذ خليل حاوى ، أنها الثورة على

التقاليد البالية ، والثقافة الهرمة ، ومحاولة الاصالة والخلق فى « فطرة وعفوية » ، « انها دعوة الى ترك النفس على سجيتها ، وترك العمل الأدبى يخترع نفسه » (ص ٤٢) . وهذا بعيد كل البعد عما أراد الشاعر ، فالحقيقة أن القصيدة ثورة على الحقائق المألوفة فى عالم الناس الرحيب الممل السطحى الدارج ، كما هى مسطرة فى الكتب والمواضعات ، لأن الحقائق التقليدية المنطقية لا تشرح شيئا ، ولا ترضى النفس الطموح مع محاولة الشاعر الرحلة الى المجهول ، الى أطواء النفس فى فطرتها البعيدة الأغوار . فالقصيدة صيحة تذكرنا فى وضوح بصيحة فاوست فى أول مسرحية « فاوست » لجوته ، ولها أوثق صلة برحلة « رامبو » الرمزية فى قصيدته : « السفينة السكرى » .

وكذلك قصيدة عبد الوهاب البياتى (ص ٤٣ — ٤٤) ، ظاهرها مناجاة أخته ، فى العالم العلوى تحول دون لقائها صخرة الناس .. ويرى المؤلف أنها مناجاة الموتى فى عالم السماء ، أو مناجاة سيدة متحضرة .. (ص ٤٤) . وواضح لمن له المام بالرمزية أنها مناجاة للحقيقة ، والوصول الى هذه الحقيقة بمثابة البعث ، ولكن الشاعر معوق بانه فى قبر الأوهام مع الناس ، وهم الموتى على الرغم من ظاهرهم الحى ، يخافون نور الحقيقة ، لأنها تفشى بصائرهم التى ألفت الظلام ، ويعيشون كخفافيش ، أو كديدان تقتات الهوام ، خلت قلوبهم من الحب ، وهو رمز الايثار والبذل والتضحية والخصوبة عند الرمزيين .

وأدعى الى الدهشة أن يقف الأستاذ المؤلف عند تعبير للاستاذ خليل حاوى فى قصيدته السابقة : « وأشرب من مرارات الدروب بلا مرارة » ، فيفسرها بأن الشاعر يلقى المرارة فى سعيه دون شعور بالمرارة ، وانما يقصد الاستاذ خليل حاوى الى انه فى عالم المعارف المطروقة ، وفى سجن المعارف الأليفة القريبة التناول ، يألف الشاعر ما يرده الناس من موارد آسنة ، قد طبعتهم عليها العادات ،فلم يعودوا يشعرون بمرارتها ، ولا أسنها . ثم يبسط الأستاذ الرمزية كلها ، تبسيطا يشكك فى ادراك مفهومها الحق ، فيقول معلقا على العبارة السابقة لخليل حاوى : « وهى من العبارات المتناقضة المتعاكسة التى يحلو للرمزيين استعمالها (هكذا ، ص ٤٢) وهى ليست غريبة على الرمز العربى ، والتى (هكذا) ورد أمثالها كثير فى شعر أبى تمام والشريف الرضى ، فى مثل قول الشريف الرضى :

تبيت من سماعها ... تئن من غير ألم

وقوله فى وصف اليوم :

عجبت له يمشى بنا وهو واقف
ويأكل من أعمارنا ويجوع »

والبيتان السابقان وأمثالهما تنطبق عليها المحسنات البديعية العربية من الطباق والمقابلة ، ولا يمتان بصلة للرمزية فى صورة من الصور ، ولا عذر للمؤلف فى اعتماده على مصدره الذى أشار اليه، فلابد أن تكون لديه فكرة ما ، عن الرمزية ، على أن عبارة الاستاذ خليل حاوى ، كما شرحناها ، لا صلة لها بما سماه المؤلف الصور المتعاكسة . ثم ان المذهب الرمزى هو المذهب الايحائى ، لا مذهب التلاعب بالألفاظ وآية معرفة المؤلف بالرمزية تقسيمه العجيب لمعانى الرمز (ص ٣٥) ما بين رمزم عام مشترك ، ورمز الحلم (هكذا) ورمز مفرد . ويقصد بالأخير الرمز المغلق وهى رمزية الالغاز . وهى رمزية محققة انحدرت اليها الرمزية لدى بعض الشعراء القاصرين . ولكن هذا التقسيم لا يشرح شيئا ، ولا يجدى فتيلا فى فهم الرمزية . ويقول (ص ٤٣) فى تعقيبه على شواهده الرمزية بعامة : « فمثل هذه القصائد لا يلزم أن تتوضح أجزاؤها للعقل ، بل يكفى بلوغ المعنى الكلى لها ، وفى بعض الأحيان يكفى تعرف صفة فنية من صفاتها ، كأن تنطوى على ايقاعات مخدرة عذبة .. » . على حين تعتمد الايحاءات الرمزية على فهم كل كلمة ، وكل حرف . فالحروف نفسها لها قوى ايحائية عند الرمزيين ، فضلا على الجمل والصور ، والتجربة العامة للقصيدة ، ولو بدأ المؤلف فى تفهم الرمزية على وجهها ، لا على هذا النحو القائم المحو ، لنقد القصيدة الرمزية الضحلة، حين تقصر وسائل الايحاء فيها ، وتنحدر الى تعبيرات مباشرة أو تكاد كما فى قصيدة البياتى التى عنوانها : « الرجل الذى كان يغنى » (ص ١٠٢ — ١٠٣) بدلا من اشادته بها وفرحته بالعثور على رموزها الضحلة غير الايحائية ، واكتفائه فى تقويمها بأنها ذات « وحدة قوية متماسكة ، وايقاعات منمنمة » .

ولنوجز كل الايجاز فى حديث المؤلف فى الصورة الشعرية (من ص ٨٠ — ٩٤) . فبعد أن يتكلم فى اللفظ العذب المؤنس الفصيح السهل ... بما لا يكاد يخرج عما قاله نقاد العرب القدامى فى اللفظ فى عمود الشعر ، ينتقل (ص ٨٤) الى مقومات الصورة ، وكل ما يذكره انها لابد أن تساير الانفعال وتتساوق مع الفكرة ، وأنها كانت « عقلانية فصيرت الشعر عقلانيا » (؟) ثم هومت ساربة فى الخيال البعيد عند الرومانسيين ، أما شعر اليوم فينزع الى الصورة الدقيقة » . ثم يتبع ذلك بأمثلة ونماذج لا تزيد شرحه العام الا غموضا . فيأتى بقصيدة لابراهيم العريض (ص ٨٥) موضوعها : التمثال الحى ، ويمتدحها بأنها صورة حية دقيقة للراقصة (ص ٨٥ ، ٨٦) ، ثم يرد على من استهجنوا تصوير امرىء القيس للجواد (؟) ، وعلى من عابوا تصوير مشهد طبيعى لعلى محمود طه ، ردا غير معلل فنيا . ثم يرى أن تعرف فن الصورة لابد فيه من الوقوف على فن التصوير. ويتحدث عن ذلك بعد (ص ١٢٨) فلا يذكر الا أن فن التصوير يجعل الناقد يلمس كيف يكون تكامل أجزاء الصورة ، ويمدح قصيدة جيلى عبد الرحمن : « عزاء فى القرية » أنها جمعت مشاهد أربعة : مشهد الحقول الواجمة تنق فيها الضفادع ، ومشهد القروية البائسة تبحث عن دجاجتها الضالة ، ومشهد المنازل تخفق فى كواتها الأضواء الواهنة ، وهذه كلها خلفية للصورة الأصلية ، وهى المأتم . وواضح من ذلك كله أن الأستاذ يفهم الصورة الشعرية على أنها تصوير شخصيات كالراقصة أو القروية البائسة ، أو مشهد طبيعى كالمأتم مثلا .

ولا نريد الان أن نشرح أن ربط التصوير بالشعر ونقده فى كلام المؤلف سطحى ضعيف ، وان المسالة أعمق من ذلك بكثير ، ولكنا نقتصر على ادراكه لمفهوم الصورة ، فاذا كان يحصرها فى معنييها السابقين ، فهو يخلط بين الصورة بالمعنى العام أو المعنى العامى اى بمعنى المشهد ، كتصوير المأتم ، وصورة الشخصيات portrait من ناحية ، وبين الصورة الشعرية بمعناها الفنى image ، والمعنى الفنى الأخير هو وليد الخيال imagination وللمؤلف أن يتفضل فيعلم أن الصورة فى معناها الأخير لم تصبح من الكلمات الفنية أو الفلسفية الا منذ أواخر القرن الثامن عشر ، على يد الفلاسفة والنقاد العالميين ، وأن المسالة ليست فهما سطحيا لكلمة يتداولها العامة ، ولكنها تمس موضوعا فنيا عميقا يتصل بفهم الخيال فى معناه الحديث ، وبفلسفته ، نقول ذلك ونحن على علم بما قاله نقاد العرب فى الصورة ، وأورده المؤلف فى اقتضاب واعتماد على مصادر مضللة لم يمحصها ، وربما عدنا اليها فى مقال آخر . على أنا كتبنا فى هذه المسالة مقالات كثيرة طويلة نكتفى الآن بالاشارة اليها .

والدليل القاطع على أن الأستاذ لم يدرك الصورة الا فى معناها العامى السابق ، أنه يرى أن القصيدة قد تكون فكرة كبيرة وتخلو من الصور . ويمثل لذلك بقصيدة طيبة للمرحوم أبى شادى عنوانها : « من السماء » (ص ٨٧ — ٨٨) وموضوعها مناجاة الأرض للشاعر حتى لا يفتن عنها بالسماء ، ويدور الحوار بين الشاعر والأرض حتى يقتنع الشاعر بعودته الى الارض وحبه لها، وهى هى امه ، فآثر ان ينزل الى الواقع بدلا من التحليق فى خيالات وجدها لا تمده بعون ، فعاد الى أمه الارض بروح جديدة ، روح الحب والاصلاح ، عود المسيح . وفكرة القصيدة أنه لا ينبغى أن نجرى وراء أوهام نعيش فى أبراجها السماوية ، أو نتعلق بما يبعد عن الواقع . ولو أن الشاعر عبر عن هذا المعنى صريحا على نحو ما قلنا أو قريب منه ، لكان غير شاعر ، وان نظم كلامه ، ففرق بين الشعر والنظم . ولكنه صور فكرته فى الحوار والمقابلة والموقف والحركة النفسية والاقناع الفنى ، فالصورة تجسيم

للفكرة ، وهذا التصوير هو مجال الأصالة . وبديهى أن الفكرة وراء الصورة الكلية للقصيدة أو الصور الجزئية فيها ولكن لا ينبغى أن تنحدر القصيدة الى فكرة بدون صـــور ، والا كانت نظما ، مثل أبيات الأستاذ محمود أبو الوفا التى عدها المؤلف جيدة ، وأوردناها من قبل فى هذا المقال ، وهى ـ كما قلنا من قبل ـ نظم ، لأنها خالية من الصورة . وقد يستطاع رد القصة أو المسرحية الى فكرة ، هى قضيتها الأساسية ، ولكن بدون تصويرها فنيا ـ على حسب القواعد العامة المعقدة للقصـــة أو المسرحية ـ لا تدخل مجال الأدب ، ولا يعتد بها لدى النقاد ولا الجمهور الناضج . وكذلك القصيدة ، وراءها فكرة ، ولابد فيها من صور images بمعنى الصورة الفنى والفلسفى ، لا المعنى العامى الذى فهمه المؤلف .

ويضرب المؤلف مثلا على القصيدة التى خلت تماما من الصور، واعتمدت اعتمادا كليا على الفكرة ، بقصيدة الشاعر « ييتس yeats » ، فى الموت ، فرأى الأســتاذ أنها خلت من الصور ، وليسمح لنا بعرضها تأييدا لما نعتقده فى فهم المؤلف المحــدود للصورة، ولما نقوله فى معناها الذى كاد أن يصبح موضوعا مطروقا لدى النقاد الآن :

Nor dread nor hope attend
A dying animal;
A man awaits his end
Dreading and hoping all;
Many times he died;
Many times he rose again
A great man in his pride
Confronting murderous men
Casts derision upon
Suppression of breath;
He knows death to the bone
Man has created death.

وانما كتبناها فى أصلها لنترجمها ترجمة صحيحة أقرب الى الأصل :

« لا يجد الرعب ولا الامل سبيلا
الى حيوان محتضر ،
فى حين ينتظر الانسان نهايته
يخشى ويأمل كل شىء
فيموت مرات كثيرة
ويبعث مرات كثيرة ،
ولكن الانسان العظيم فى زهوه
وهو يواجه القتلة
يسخر من استئصال أنفاس الحياة
انه يعلم الموت حق العلم .
لقد خلق الانسان الموت .

ففكرة الشاعر التى صورها فى قصيدته : أن الموت لا ينبغى أن يخشى ، انه النهاية الطبيعية للحياة ، ويقف الحيوان على ذلك بفطرته ، فى حين يخطئه الرجل العادى ، دون الرجل العظيم . ولو نظم الشاعر الفكرة بهذه العبارات التقريرية لكان ناظمـــا لا شاعرا ، ولكنه صورها بالمفارقات التصويرية ، فى مقابلة بين الحيوان الذى لا يجد اليه الخوف من الموت سبيلا ، حتى وهو يحتضر ، فى حين يموت الانسان ويحيا مرات بأوهامه قبل نهايته بكثير ، وهذا واضح كل الوضوح على قراءة القصيدة . والأستاذ المؤلف مرجو أن يقرأ أمثلة للتصوير عن طريق هذه المقابلة ، مع تعليق عليها ، فى نقد « ادجار ألان بو » ، وفى اللغة العربيـــة قصيدة ايليا أبوماضى : « كن جميلا تر الوجود جميلا » ، وقصيدة الأستاذ العقاد التى مطلعها :

صـــغير يطلب الكبـــرا ... وشيخ ود لـــو صـــغرا
وخال يشـــتهى عمـــلا ... وذو عمـــل به ضـــجرا

مبناها على هذه المفارقات التصويرية التى تقوم مقام المحاجة المنطقية ، حتى ينتهى الأستاذ العقاد منها الى ما يشبه نتيجـــة القياس :

فهـــل حاروا على الاقـــدا ... ر أم هم حـــيروا القـــدرا
شـــكاة مالهـــا حكـــم ... ســـوى الخصـــمين لو حضرا

ولكن المحاجة ونتيجتها محكيان فى تصوير شعرى ، واضح كل الوضوح لمن له الما بمعنى الصورة الفنى أو الفلسفى فى النقـــد الحديث .

ولم يعد أمامنا مجال كبير للحديث فى ثقافة الأستاذ الناقد العربية ، التى وقف فيها على « ثبت من المؤلفات لا أول له ولا آخر » (على حد تعبير المؤلف ص ٤٧) ـ ثم نرى صدى هـــذه الثقافة العربية أن كتاب « الحيوان » للجاحظ أمده بمعلومات عن الحشرات والهوام ، مع أن نفس الكتاب يحفل بآراء عميقة فى النقد الأدبى وكتاب « سر الفصاحة » لابن سنان الخفاجى ، لم يفد منه الا تحديد مخارج الحـــروف (ص ٥٣) ، ثم فهم أن « أبا هلال » له رأى فى اللفظ والمعنى ، مع انه يردد رأى من قبله ســـواء من رجحوا اللفظ على المعنى أو المعنى على اللفظ دون أصالة ، ويرى أن نقاد العرب القدامى فهموا وحدة القصيدة كما نفهمها ، مع تعقيبه على ذلك بما يخطئه ، أو يشكك فى فهمه لمعنى الوحدة (ص ٥٦) ،ويستنتج أن عبد القاهر فهم التجربة كمـــا نفهمها ، لأنه قال بترتيب المعانى واختيـــار الألفاظ الملائمة لها ، (ص ٥٩) وهو ما يدل على المعنى الغامض للتجربة لدى الأستاذ المؤلف ، ثم ان حصيلة اعجابه بعبد القاهر تتجلى فى تشبيهات يستحسنها تبعا لعبد القاهر (ص ٥٥) ، فى حين هى قائمة على ملاحظة الشكل الخارجى للاشياء ، وهو ما تختل به الصورة أيما اختلال ، فى معيار الصورة الفنى فى النقد الحديث ، ويحـــذر الشعراء المحدثون الناضجون منه كل الحذر .

على أن المؤلف قد أخبرنا (ص ٥٠) أنه قد قرأ بنفسه أهم كتب البلاغة العربية ، ويريد انصافها ، ثم اعتمد فيما أورده على مراجع يخطىء حتى فى ايراد اسمائها لتسميته كتاب النقـــد المنهجى للدكتور مندور بكتاب تاريخ النقد عند العرب ، وأعتقد أنه لو رجع للمصادر الأصلية بنفسه لارتأى ما يخالف ما قال .

وبعد فنحن نرى أن هذا الكتاب دون مســـتوى انتاج الاستاذ المؤلف فى تآليفه السابقـــة الغزيرة ، ونرجع شيئا من التبعية الى الموضوع المقترح عليه علاجه . على انا لا نرى رأى الاســـتاذ المؤلف حين يوجب على الناقد ترك الأعمـــال غير الجيدة بدون نقد ، تاركا للزمن وأدهـــا ، معللا لذلك بقوله : « والزمن أقوى من الناقد على وأد الاعمال الرديئة الضحلة » (ص ١٥) ـ ففى رأينا أن النقد والادب بحاجة الى تتبع دقيق صريح لكل انتـــاج ، حتى تتعرى الحقائق من كل ما يشوبها من لبس معوق ، من شأنه بلبلة الأذهان ، أو ترجح الأفكار، فى فترة نحن أحوج ما نكون فيها الى اسراع الخطى فى طريق الجادة ، تلافيا لتخلفنا الطويل الماضى فى ميـــدانى الادب والنقد ، كما يؤمن المؤلف . ولهـــذا نرى أن الاخلاص للحقيقة وتقريرها ، فوق كل شىء ، مهما تكن عملية النقد قاسية ، ونعرف فى الاستاذ المؤلف أنه ممن يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

الدكتور محمد غنيمى هلال



صدر هذا الكتاب أخيرا ، للكاتب الشاب غالي شكري ، فكان أطيب تحية للذكرى الرابعة لرائد الفكر الحر سلامة موسى .

والكتاب ذخيرة فكرية قيمة لآراء هذا الرائـد ، وأفكاره ، وللقضايا الاجتماعية والاقتصادية والادبية التي آثارها في حياته والتي أقلق بها البيئة العربية الساكنة ، فقلا نافعا موجهـا ، وحاول في ايمان أن يغير من طبيعتها ، ويبدع لها طبيعة ثانية جديدة ، ليدفعها الى طريق النور والتقدم والحضارة .

وقد طاب لي في هذا الكتاب أن مؤلفه سـار في دراسته على الطريقة النقدية الشاملة ، فقرأ جميع تآليف الرجل فاستيعاب وغلغلة ، وأوضح ما انطوت عليه من آراء وأفكار بعد امتلاء وهضم لها ، كما أنه سلط عليها أضواء نقدية ، استمدها من حصـيلة ثقافية ضخمة في العلم ، والفلسفة وعلم النفس ، والاجتماع ، وكان مدار هذه النقدات ما تقفه من النظرات المادية العلميـة المعاصرة .

وبهذه الطريقة النقدية الشاملة ، تمكن المؤلف من متابعة آراء سلامة موسى ، ومساره الفكري عبر حياته الطويلة ، فتحدث عن ثباته على هذه الآراء ، وتعديلها حينا وتطويرها حينا آخر ، أو الرجوع عنها في بعض الاحيان ، حسب تطوره الفكري،ونضجه الثقافي ، وأثر المجتمع فيه . ومن هذه الآراء التي عدلهاوطورها ذكر المؤلف :

أولا : ان سلامة سار على النظرة المادية الميكانيكية،التي تعتمد مادية الكون والمجتمع ، وانطلق منها الى مجاهدة الغيبات والوهم والخرافة ، وأسر الفكر الديني ، وبشر بديانة العلم ، وآمن بأن المجتمع الصناعي هو بيئة العلم ، والمجتمع الزراعي هو بيئـة الادب ، ولم يجد تفسيرا لازدهار الادب والفن في المجتمعـات الصناعية (ص ٢٣) ولكن الرجل عدل من هذه النظرة،فاضاف اليها أهمية الادب والفن ، واعتمد النظرة المادية العلمية التي ترى أن التغير الصناعي والاجتماعي يحدث تغيرا في الفكر وفي الشعور ، وأن الادب والفن لهما أهميتهما في تقوية الذكاء وايقاظ الخيال وفي ذلك يقول :

« ان دراستي للادب والفلسفة ، قد أوهجت خيالي وأجدت ذكائي ، ثم انعكست هذه الدراسة في حياتي ، فأصبحت قيمي وأوزاني الخاصة قيما وأوزانا أدبية وفلسفية ولذلك كثـيرا ما أنصح الشباب بأن يقرءوا الادب والفلسفة . وأن يحـاولوا كتابة القصة وقرض الشعر » (١)

وأود أن أضيف أن فكرته في مادية الكون ونشوئه ، قد تعـدلت أيضا ، وتطالعنا هذه الحقيقة من كتابه تربية سلامة موسى،حيث نجده لا يجحد فضل الدين على التطور والتقدم يقول :

« علم بلا دين هو القنبلة الذرية وبقاء الاصلح كما يفهم هذا الاصلح أو يتخيله تجار منشستر ونيويورك ، ولكن العلم مـع الدين هو السعادة البشرية والتطور الى السبرمان » (٢) .

(١) « تربية سلامة موسى » (١٩٥٨) ـ ص ٢٣٧
(٢) من كتابه « تربية سلامة موسى » (١٩٥٨) ـ ص ٩٢

وهذه النقطة الحساسة لم يعرج عليها المؤلف ، وكان بودنا أن يلقي عليها الاضواء كما فعل في جل آراء سلامه موسى حيث نعتقد انها لا تزال في حاجة الى مزيد من الانارة والتوضيح .

ثانيا : وقد ذكر المؤلف أن سلامة موسى كان يدعو في سنيه الاولى الى الاتجاه ناحية الغرب وحضارته ، ثم عاد فقال : « انه ليس من عشاق هذه الحضارة ، لانها حضارة عدوانية استعمارية ، ولانه يدين بالاشتراكية » (ص ٥٧) وأحسب أن رجوعه عن رأيه الاول كان له ظروفه ، كما أن قوله الثاني له ظروفه .

ثالثا : وذكر المؤلف أن سلامة كان ينقد الاتجاه الى تقليد الادب العربي ، وينادي بالتعلم على أدباء أوربا التقدميين ثم تقدم خطوة ، فرأى وجوب دراسة الادب العربي ، بل الثقافة العربية عامة (ص ٣٩) وافاض المؤلف حديثا في هذه الناحية ، فاورد ما قاله سلامة موسى في هذا الصـدد ، اذ ذكـــر أن

« الثقافة العربية القديمة هي قبل كل شيء ثقافة الادب ، نهي غنية في هذه الثروة ، وكي نعرف الادب العربي على أحسـنه وانضجه ، يجب أن نقرا الجاحظ بل يجب الا نترك للجاحظ كلمة كتبها دون أن نعرفها ونتأملها ، فانه أعظم أدباء العرب قاطبة ، وهو رجل موسوعي الذهن يكاد يكون بشري النزعة ، وهو يحتمل المقارنة مع أي أديب أوربي ، ويخرج أحيانا من هذه المقارنة مزكى بل ظافرا » .

ولا عجب اذا رأينا سلامةموسى يشيد بالجاحظ فيقول في كتابه « تربية سلامة موسى » « لم أترك كلمة مطبوعة للجـاحظ لم أقرأها » (١)

وبمثل هذه العبارات الذكية تسقط حجج بعض من كانيرميه بتهمة محاربة الثقافة العربية .

رابعا : ذكر المؤلف أن سلامة موسى سار على نظرية ماندل وغيره ، من الذين يقولون بأثر الوراثة الكلي ويجمدون سيرورة التقدم ، ثم رجع عن ذلك ، الى نظرية أثر البيئة برجوعه الى فلسفة متشورين وغيره (ص ١٣٠)

ويفيض المؤلف حديثا في هذه الناحية في بعض فصول الكتاب؟ ومن أهمها ما جاء في الفصل السادس : « الانسان ، ذلك المعلوم »

اذ ابان أثر المجتمع والظروف الخارجية على الحالات النفسية، وذكر ان الظروف الاجتماعية هي المنظم الحقيقي للسيادةالعضوية والذهنية ، وان الانفعالات النفسية كالقلق ، والتوتر ، وعـدم الاستقرار هي الدلالة الاولى لعدم الاستقرار الاقتصادي (ص٢٣٦) وان الاخلاق مظهر اجتماعي للواقع الاقتصادي والاجتمـــاعي ، واستجابات تلقائية له . (ص ٢٤٥)

ومع موافقتنا على هذا الرأي موافقة غير كلية ، فانه يخيل الينا أن سلامة لم يتجمد عند هذه النظرية في القول بأن أثر البيئة في انفعالات النفس ونوازعها أثر كلي ، بل انه في بعض أبحاثه وكتبه ، رأى أن اتجاهات الانسان تحدث هذه الانفعالات، وانه يمكنه أن يتغلب عليها ويدونها ، ويعيد الى نفسه الامن والطمأنينة بفعله وطاقاته الباطنية . وهذا ما تناولته في افاضة كتب علم النفس الفردي .

خامسا : لمح المؤلف الى أن سلامة توسع في نظرية التطـور وعمقها ، واعتنق نظرية التقدم ، وهذه مسألة بالغة الاهمية كنا نود أن تنال اهتمام المؤلف ، ويعقد لها فصلا قائما برأسه،لانها من المسائل العصرية الجديرة بالبحث ، وبخاصة في بلادناالعربية المتوقلة للتقدم والحضارة ، ونحن نلمس هذه الحقيقة في قوله :

« لقد تشعبت فكرة التطور عندي فأصبحت ايمانا بالارتقاء ، واتجاها نحو المستقبل ، وبحثا بل ابحاثا متكررة في معـــاني الحضارة والثقافة والعلم » (٢)

والحق اننا لو تابعنا آراء سلامة وكتبه وجدنا فكرة التقدم ، أو الارتقاء كما يسميها وعاء لهذه الفكرة الاساسية التي عاش لها ، واستهدفها في معظم تآليفه ، كما سنبين فيما بعد .

(١) ص ١٠٦ من الكتاب المذكور .
(٢) « تربية سلامة موسى » ص ٢٨٦ .

سادسا : وتحدث المؤلف عن دعوة سلامة للمصرية واستمساكه بأهدابها ، فذكر أن هذه الدعوة هى دعوة الى الاستقلال ، والى الشخصية المصرية ، وهى دعوة نادى بها طائفة من المفكرين فى جيله ، وسارت عليها بلادنا أمدا طويلا ، حتى قيام ثورة ٢٣يوليو ١٩٥٢ . واذا كان سلامة وغيره من المفكرين ، لم يستشفوا فىهذه الفترة الطويلة ، أنه ليس هناك خلاف بين المصرية والقومية العربية ، كما نوه مشروع الميثاق بذلك (٢) الا أنه كما يبدو لى ، أدخل الوحدة القومية بين الشعوب العربية فى مساره التقدمى .

وشاهد ذلك نلمحه من حديث له عن الفصحى والعامية على المسرح او السينما ، اذ قال

« أنا لا أنكر غرابة الحديث بالفصحى على المسرح أو السينما، ولكننا نستطيع أن نضحى بذلك لمصلحة الوحدة القومية بين الشعوب العربية ، لست أنكر أن فى ذلك تضحية ، ولكن الحلم الاكبر الذى نحلمه هو ايجاد دولة قوية ينهبها الآن الاستعمار ، ويحكمها طغمة رجعية من الملوك ، هذا الحلم يستحق أن نضحى من أجلة باللهجات وبشىء من الفولكور الاقليمى »

ومثل هذه النقطة المهمة كان جدير بالمؤلف أن يقف عندها وقفة طويلة ، ليفند ما يرجف به المرجفون حول سلامة من انه لم يضع الوحدة العربية فى اعتباره ، والحق أن آراء سلامة ينبغى أن ينظر اليها كلا واحدا ، ومخطىء كما يقول المؤلف ، من يتعرف على آراء سلامة بنظرة وحيدة الجانب (ص ٣٣١)

― ٢ ―

وقد أحسن المؤلف فى جمع آراء سلامة فى بوتقة واحدة،ليتمكن الباحث من تكوين فكرة منصفة عن هذا الرائد فى جحد فضله فى حياته ، ويحاول بعض العجزة أن يشوهوا أمجاده بعد مماته . ونحسب أن المؤلف فى ايراده لاراء سلامة لم يتبع منهجا علميا ، لانه فى الفصل الاول الذى سماه « رائد الفكر العلمى » لم يضع آراء الرجل فى وعاء هذا الفصل ، بل انه بثها فىفصول أخرى ، وكنا نود أن يجمع هذه الاراء فى هذا الفصل فى ايجاز ، ثم يتناول أهمها ، فى الفصول التالية فى اسهاب وتفصيل،ليبلور لنا هذه الآراء ، ولكننا رأيناه يلقى كل اهتمامه على بيان طائفة من الآراء ، ويكشف عن تطوره فيها أو تعميقه لها ، أو الرجوع عنها ، باعتباره مفكرا علميا ، وهذا الوصف فيه اسراف ، كما انه طبق نظراته المادية العلمية على آراء الرجل ، ونحن نرىأن فى هذا التطبيق شيئا من التحكم ، اذ أن آراء الرجل فى جيله يحكم عليها بالواقع ، والمواضعات الاجتماعية ، وآراؤه بلا ريب كانت سابقة لجيله ، وعاملة على تغيير طبيعته .

ونحسب أن سلامة موسى فى هذه الاراء ، كان يسير فى خط تقدمى سليم اذا نظرنا اليه مفكرا اجتماعيا رائدا ، ينظر الى مواضعات المجتمع ، ويبحث عن تغييره وتطويره ، مستندا الى العلم والمعرفة ، فلم يكن العلم لديه غاية وهدفا ، وانما كانت غايته هو رقى المجتمع ، واصلاحه ، وتقدمه ، فليس يهمنا ماذا كان سلامة اتجه الى الغرب أو الى الشرق ، ثم عدل عن ذلك ، أو انه سار على نظرية متشورين ، ولا يهمنا مسايرته لداروين فى نظرية بقاء الاصلح ، ومناداته بالتعاون ، الى غير هذه الاراء ، ولكن يهمنا بالدرجة الاولى انه كان ينظر الى المجتمع واسعاده من خلال النظريات العلمية أو النظرات الفلسفية التى كان يتخذها سندا له فى سبيل هدفه الكبير السامى وهو التقدم أو ما كان يطلق عليه الارتقاء .

ونحسب أننا لو نظرنا الى حياة الرجل الفكرية من هذه الزاوية ، للمسنا فى جلاء ووضوح رؤيته التقدمية ومساره التقدمى فى عقيدته ، ولا غبار على الرجل ذى العقيدة ، اذا غير رأيا له ، أو عدل عنه ونحاه ورجع فيه ، مادام يسير على مبادىء مبلورة ، وقيم وأهداف رفيعة ، سيرا منظما مستقيما لا عوج فيه ، وقد دارت محاور عقيدته التقدمية حول أمور نذكر منها ،اتجاهه نحو الثقافة ، والثقافة العلمية بخاصة ، واعتناقه مبدأ الحرية الفكرية وحرية الشعب ، واهتمامه الدائم بالشخصية ، وتربيتها واستمساكه طوال حياته بالنزعة الاشتراكية .

(٢) مشروع الميثاق (ص ٢٧)

هذه هى أهم المحاور التى دارت حولها عقيدته والتى عاش مخلصا وفيا لها ، والتى توافقت فيها كتبه وآراؤه وأحاديثه ومواقفه ، حتى نستطيع القول بانه أقام عليها بناء متناسقامنظما أو أن شئنا قلنا انه كون للعقيدة منهجا فى الفهم والتقييم فى أكثر الاحيان ، أو فى العمل والتنفيذ فى بعض الاحيان .

ولو حاولنا ايضاح عناصر عقيدته التقدمية لما اتسع المجال بحال ، وانما نجتزىء بذكر كلمات عنها ، فنذكر أنه تفانى فى نشر الثقافة العلمية والسيكولوجية فى كتبه وابحاثه الكثار ،وانه فى ذلك يقول :

« ان حكمة الدنيا هى المعرفة العلمية المنظمة ، ولا تنال الا بالملاحظة ، والتجربة والتفكير » وقد دفعه هذا النزوع العلمى، الى المناداةببلاغة عصرية ، فىكتابه« البلاغة العصريةواللغةالعربية » ويقصد من ورائها ، الى ابراز الافكار فى دقة وايجاز ، ليكون الاسلوب أقرب الى أسلوب العلم . وليس فى دعوته أى غبار ،ولم نفهم كيف ضاقت صدور وصدور لمثل هذه الدعوة الداعية الى التفكير الحسن .

وقد تناول مؤلف هذا الكتاب هذه الناحية فى تفصيل فقال ص ٤٨ : « لقد ارتاد الرجل الطريق لتنقية أسلوبنا الادبى والصحفى من بهرجة الاسلوب العربى القديم وادخل عليه تعبيرات جديدة استعارها من لغات العالم المتحضر ، واشتق بعضها من كلمات قديمة ، فأعطاها معنى حديثا ، واستلهم العلم فى استخدام أساليبه ، أى ان الكلمة عنده لم يعد لها الرنين والبريق ، وانما أصبحت لها رسالة محددة » .

أما عن الحرية الفكرية وهى من أهم محاور عقيدته التقدمية ، فقد فاض فيها سلامة حديثا فى كتبه ، فضلا عن مواقفه لنصرة الفكر الحر وقد تناول مؤلف هذا الكتاب هذه الناحية فىافاضة فى الفصل الثامن ، الذى استقل بالحديث عنها فى الصفحات من ٣٠٢ الى ٣٢٤ .

فاذا انتقلنا الى المحور الثالث فى تقدميته وقعنا على اهتمامه الزائد بالشخصية وتربيتها ، لان مجد الامم ، كما يقول .

« يقوم على ايجاد تربة صالحة ، تربة دائمة الحرث ، لانماء الشخصية وتهذيبها . »

وفى كل كتاب ألفه ، نعثر على هذه الكلمة (الشخصية) كأنها درة من الدرر الغالية ، ومن أجلها دبج كتبا عنها قائمة برأسها من مثل « الشخصية الناجحة » الذى صدر فى عام ١٩٤٣ « والشخصية الناجعة » الذى صدر فى عام ١٩٥١ ، وفى كتابه « هؤلاء علمونى » أشاد اشادة عالية النبرة بالشخصية وأن ما تعلمه من الكتاب والعلماء والفلاسفة ، الذين تحدث عنهم فى هذا الكتاب الاخير هو معرفة كيف يرى نفسه ، ويكونلهشخصية قوية ، وفى كتابه « فن الحياة » الذى أخرجه فى عام ١٩٤٧ يقول:

« ليس شىء أجمل فى هذا الكون من الشخصية اليانعة التى يعيش صاحبها فى حرية الفكر والعمل ، وفى تحمل التبعات والواجبات » (١)

وبالنظر لاهمية موضوع الشخصية لدى سلامة موسى ، فقد أفرد مؤلف هذا الكتاب الفصل الثانى بعنوان « هؤلاء قالوا لى » ص ٦٥ ـ ٩٩ وانتهى فيه الى أن الذين قرأ لهم وعدتهم ثمانية عشر ، اشتركوا جميعا فى ثلاث سمات « الثورة » و « الحرية » و « العلم » وخلص أخيرا الى أن هؤلاء تعلم منهم الحياة أكثر من أى شىء آخر .

وقطب الرحى فى عقيدة سلامة موسى هو نزوعه الاشتراكى ، هذا النوع الذى ولد وعاش معه حتى فارق الحياة ، فهو يعد الاب الرءوم للاشتراكية فى مصر ، بل فى البلاد العربية ، وقد فاض حديثا فيها فى أول كتاب خطه قلمه فى عام ١٩٠٩ وهو « السبرمان » وفى آخر كتاب له عن « برنارد شو »الذى أخرجه فى عام ١٩٥٦ وكتب عنها كتابا مستقلا فى عام ١٩٢١ أسماه « الاشتراكية » وسار يكتب عنها ويتحدث فى أكثر كتبه ، مثل كتابه « اليوم والغد » ، بل كان يحلم بها دائما كما ورد فىكتابه

(١) ص ١٠٢ من الكتاب المذكور

« أحلام الفلاسفة »وكذا فى كتابه « الدنيا بعد ثلاثين سنة » ثم يبلغ ايمانه القمة بالنظام الاشتراكى فى كتابه « تربية سلامة موسى » وقد افاض مؤلف هذا الكتاب فى هذه الناحية فى الفصل الرابع الذى أسماه « مدينتى غير فاضلة » ص ١٤٩ – ١٨٧

ومما تقدم يتضح بجلاء أن الخط التقدمى الذى سار فيه سلامة خط منتظم مستقيم ، يكشف عن عقيدة تقدمية سليمة ، وعن منهج قويم ، ولهذا نرانا لا نتفق مع مؤلف هذا الكتاب فى قوله ص ٢٣١ : « اننا لا نستطيع أن نصوغ أفكار سلامة موسى فى بناء منطقى متناسق ، لانه كان دائب التطور ، يتجاوز نفسه باستمرار . » وذلك لانه نظر الى سلامة موسى مفكرا علميا ، ولو نظر اليه مفكرا اجتماعيا رائدا ، لما عز عليه صياغة آرائه فى بناء متناسق ، كما بسطنا القول .

ولا نستطيع موافقة مؤلف الكتاب على نظراته المادية العلمية وتطبيقها على آراء سلامه موسى واعتبار هذه النظرات فيصلا فى الحكم لان الحكم على الراى يرجع فيه الى واقع المجتمع ومواضعاته وبيان تقدمه أو تخلفه ، وهذا فى رأينا هو الميزان النقدى المنصف . ولو لم يقيد المؤلف فكره بما أسماء المادية العلمية لكان فى حكمه على آراء سلامة ، وعلى آراء كثيرين ممن نقدر آراءهم ، أقرب الى السلامة والانصاف ، ولتحاشى بعض مقولات قاسية سربت فى كتابه ضد من خالفهم فى الراى .

ولا نود أن نبسط القول فى هذه الناحية بل نود أن نهمس فى اذن الكاتب الشاب الذى نقدر له جهده المقدور فى تأليف هذا الكتاب وغيره ، وننظر بعين الغبطة الى الحقائق القيمة التى تزخر بها الكتاب ، والمراجع الكثيرة التى دعمه بها ، والقضايا الفكرية والاجتماعية التى أثارها فيه .

ولست أزعم القدرة على الالمام بأبعاد هذه القضايا والحقائق الواردة بالكتاب الذى أربت صفحاته على الأربعين والثلاثمائة صفحة ، ولا أجد المجال لمناقشة طائفة من الفكرات الجزئية فيه ، التى قد اختلف معه فيها ، ولكنى أزعم انى وقفت على مؤلف شاب جاد واسع الثقافة ، جدير بانصاف جهده الشاق وقراءة مؤلفه الجديد بعقل رياضى متسامح ، وكفاه انه شق الدرب لدراسة رائد تقدمى جرىء ، جعد فضله فى الحياة ووجد من هذا المؤلف عرفانا وتقديرا وانصافا محمودا .

مصطفى عبد اللطيف السحرتى

* * *



لا استطيع ان انكر اننى امضيت أهنأ ثلاثة أسابيع فى قراءة « نحو آفاق أوسع » ذلك الكتاب الذى يعد من أوائل الكتب العربية التى تستعرض جميع الاديان المنزلة منها وغير المنزلة ، ويعالج التفكير الالهى على مختلف مستوياته فى الماضى والحاضر فى أسلوب أدبى اخاذ أقرب الى الشعر منه الى النثر . ولذلك فكل من يقرأ هذه الآفاق يمارس متعة أدبية وأخرى فكرية ويرضى ميوله الفنية ونزعاته العقلية .

ولا يمكننى أن أخفى تقديرى لهذا الكتاب الكبير الذى ماهوالا مجهود فرد ، ففضلا عن انه مجهود ضخم يحتاج تاليفه الىعشرات السنين من الدراسة المستفيضة والبحث الدقيق العميق والاستيعاب التام لمختلف التيارات الدينية واتجاهات التفكير الالهى منذ أن وجد الانسان الى وقتنا الحاضر ، فان المؤلفة قد وفقت الى حد كبير فى عرض أغلبية الأديان فى وضوح وتناسق وسلاسة ودقة وعمق ، مما يشهد على أنها ما بدأت فى كتابة « الآفاق » الا بعد أن استوعبت هذه الاديان استيعابا تاما وهضمتها هضما شاملا وفهمتها فهما دقيقا ثم اخذت تكتب عنها من خلال هذا الاستيعاب وذلك الفهم بأسلوب عربى رقيق خلاب يتميز بشاعرية القلوب ويستولى على الأذهان .

ويتكون كتاب « نحو آفاق أوسع » من ثلاثة أجزاء صدر منها جزءان فى طبعة أنيقة من القطع الكبير . والجزء الأول منها يقع فى ٨٩٧ صفحة تتضمن :

(١) الدين فى مصر القديمة .
(٢) الدين عند الكلدان .
(٣) الدين عند العبريين .
(٤) الدين فى الهند .
(٥) الدين فى الصين .
(٦) الدين فى ايران القديمة .
(٧) الدين عند الاغريق .

أما الجزء الثانى فيقع فى ٨٤٨ صفحة تتناول :

(٨) الدين فى العصر الهلليني الروماني .
(٩) الدين فى شبه الجزيرة العربية .

والجزء الثالث الذى لم يصدر بعد وتبحث صفحاته فى « الدين فى العالمين الاسلامى والمسيحى حتى العصر الحاضر » ثم التعقيب .

وبذلك تكاد هذه الاجزاء الثلاثة تغطى معظم الاديان الرئيسية التى عرفها الانسان ما عدا الدين البدائى أو الدين فى عصور ما قبل التاريخ الذى عبرت عنه الكاتبة فى تمهيد الافاق بانه من الديانات الوليدة فى عهد الانسان الاولى ، دون ان تفسح له بعض الصفحات فى بحثها الطويل عن الاديان ، مع ان هناك كثيرا من الابحاث صدرت اخيرا تتناول الدين فى عصور ما قبل التاريخ (١) وتعرض ديانات الشعوب البدائية التى تعيش فى جزر المحيط الهادى ووسط افريقيا . واحسب ان أهمية دراسة الدين فى عصر ما قبل التاريخ وبين الشعوب البدائية يعطينا المبادىء الدينية والاصول العقائدية التى قامت عليها معظم الاديان ، ويوضح لنا كيف تطورت الأيان ، ويكشف لنا عن أسباب غموض بعض تعاليمها .

* * *

اما عن الفصل الاول الذى يعرض الدين فى مصر القديمة فلا ريب فى انه بحث عميق يتناول ديانات الفراعنة فى تغيرها المتطور بطريقة منهجية منظمة تعطى صورة جلية عن حقيقة الاديان الرسمية وعن تطور الأديانالشعبية عند قدماء المصريين ، الا انلى ملاحظتين على هذا الفصل :

أولاهما تتعلق بالهكسوس فهم فى الجزء الاول صفحة ١٥٧ من المنصرى الآرى الهندى ، وفى الجزء الثانى صفحة ١١٩٦منعمالقة الرعاة من نسل جرهم شقيق يعرب ابنى قحطان السامى ، بذلك فهم تارة آريون عند التكلم عن الفراعنة ، وتارة أخرى ساميون عند التكلم عن الدين فى شبه الجزيرة العربية ، واحسب أن الحقيقة ضاعت فى مثل هذا الاختلاف والتعارض ، بينما جميع الكتابات الحديثة (٢) تقرر أن الهكسوس من أصل سامى بدليل

(١) من هذه الكتب. *"Black of History" : William Howells.* ويقوم بترجمته حاليا الدكتور أحمد ابو زيد أستاذ الانثربولوجيا المساعد

(٢) « مصر » لاتيين دربوتون وجاك فانديه – ترجمة عباس بيومى .
"The Ancient History of the Near East" : H.R. Hall.

ان آلهتهم كلها آلهة سامية وأسماؤهم أسماء سامية ، كما أن استخدامهم للخيل والعجلات فى الحروب يرجع الى اتصالهم بالشعوب الآرية التى سكنت شمال الشام والعراق ، فأخذ الهكسوس عنهم الخيول والعجلات ، وتعلموا منهم كيف يستخدمونها فى الحروب .

والملاحظة الثانية تنحصر فى أن ما يجرى فى عروق « اخناتون » من دماء ليست مصرية خالصة وانما يختلط بها دماء آرية عن طريق امه « تى » الميتانية الآرية ، وانه متأثر فى دينه الجديد بالديانات الآرية الهندية ، وأن « تى » لعبت دورا كبيرا فى دفع اخناتون الى الدعوة الى ديانة آتون الآرية وأن زوجه « نفرتيتى » وهى من أصل ميتانى كذلك عاونت أمه فى حثه على نشر ديانة آتون .

ويسوق « أرنست بدج » مؤرخ مصر الفرعونية فى كتاب نشره عام ١٩٢٣ أدلة رأى انها تؤكد تأثر اخناتون بالديانات الآرية الهندية ، فزعم أنه كان من بين آلهة ميتانى « أندرا » « وفارونا » « وميترا » « وسوريا » وهى آلهة يرمز لها بالشمس وان أناشيد اخناتون لآتون تشبه أناشيد الفيدال أندرا ، وفارونا» ولكن يجب الا نغفل أن الميتانيين حينما أتوا الى شمال الشام والعراق كانوا قبائل غير متحضرة واستمدوا معظم حضارتهم من احتكاكهم بأهل الشام وأهل العراق ، وأن أناشيد اخناتون ودعواته لآتون تسبق تأليف الفيدا بقرون ، هذا فضلا عن أن ديانة ميتانى وتعاليم الفيدا لم تعرف التوحيد الالهى الصريح الصارم الجاد المجرد الذى كان ينادى به اخناتون ، ففى الحقيقة أن تأثر اخناتون بالآرية ينقصه الدليل الحاسم القاطع خصوصا اذا ما عرفنا أن شعب ميتانى لم يكن صاحب حضارة أو ثقافة يستطيع أن يؤثر بها على فكر اخناتون الخلاق ، وكل ما كان يمتاز به الميتانيون هو القدرة الحربية والهجمات البربرية التى تحطم كل ما يصادفها . فشعب يمتاز بالجرأة الحربية والرغبة فى التحطيم والتدمير وحب السيطرة واذلال الشعوب كان يجب أن يورث اخناتون حب القتال فى سبيل المحافظة على امبراطوريته التى أخذ يدب فيها الوهن والتفكك ، ولكنه لم يحب غير «الصدق» وتمسك به فى كل شىء فى الاسرة ، فى الامبراطورية فى الفن، فى الدين ، فهو رب أسرة مخلص يرعى بناته الست ويعتنى بهن شخصيا ، ولم يهتم باخضاع فتن الاقاليم فى الشام وترك للشعوب الحرية ، وخلص الفنون الفرعونية من التقاليد الدينية التى تتعارض مع الواقع وتخضع لقيم دينيه أبعد ما تكون عن الحقيقة وترك للفنان حرية التعبير عما يراه ويحس به ، ورأى أن كثرة الأديان والآلهة لا تعبر عن صدق احساسه بالله الواحد ، فنادى بدينه الجديد .

فلا شك أن اخناتون حدث كبير فى تاريخ الأديان ، وشخصية روحية فذة لم تدرس الى الآن دراسة موضوعية عميقة مستفيضة توضح معالمها العبقرية وقواها الخالقة .

* * *

لا ريب فى ان الفصل الثالث الذى يعالج الدين عند العبريين يعد من أروع فصول الآفاق بما يمتاز به من تسلسل منطقى ووضوح يعطى فكرة عميقة جلية عن تطور الديانة اليهودية وتعاليمها ، الا أن المؤلفة اعتمدت فى كتابته على المصادر اليهودية والمسيحية دون المصادر العربية والاسلامية ، ولذلك نجدها عندما تتكلم عن اليهودية تذكر عن ابراهيم فى صفحة ١٨٨ « ان الايام قد سارت فأسرته من سارة باسحاق من غدا له الآن وحيدا وصبيا له عزيزا ، عز حتى كاد يقدمه ذبيحا لو لم يفتد بكبش الفداء » بينما عندما تتكلم عن الاسلام تذكر عن ابراهيم فى صفحة ١٢٠٩ « ان ابراهيم كاد أن يضحى للاله باسماعيل لو لم ينزل الله كبشا من السماء وكان فى ذبحه فداء للذبيح » وأحسب ان هذا الاختلاف يحتاج لتفسير ، فهل افتدى الله اسحاق أم اسماعيل أو افتداهما جميعا بكبشين !؟ أم أن اليهود المسيحيين يعتقدون بأن الله افتدى اسحاق بكبش دون اسماعيل ، وأن المسلمين يعتقدون بأن الله افتدى اسماعيل بكبش دون اسحاق؟ ولكن أين الحقيقة التاريخية التى ضاعت فى هذه الاختلافات ؟ فلو كان للمصادر العربية والاسلامية نصيب فى تاريخ اليهودية لكان من الممكن بحث هذا الاشكال ومعالجته .

فالحقيقة أن هناك طريقتين لدراسة أى دين من الأديان : الطريقة الاولى تقوم على دراسته كما يفهمه أهله وأتباعه فى المصادر المقدسة التى يؤمنون بها ، بينما تقوم الطريقة الثانية على دراسته كما يفهمه معارضوه فى مصادرهم ، واحسست أن كلا من الدراستين لا تخلو من مغالاة ، وقد يتعارض تفسير الاحداث مع تأويل المعتقدات ، ولكن الباحث الحق الذى يهدف الى الكشف عن الحقيقة الصادقة هو الذى يختبر هذه الاحداث وتلك المعتقدات فى مختلف المصادر المؤيدة والمعارضة ويصل من تضاربها الى وقائع ثابتة وتعاليم صحيحة عن طريق مناهج البحث العلمى .

* * *

اما الفصل الخاص « الدين فى الهند » فلا ادرى لماذا يقل مستواه بشكل ملحوظ عن بقية فصول الآفاق ؟ ولذلك لم توفق الكاتبة فى تناول الديانات الهندوكية ، فهى تعرضها بصورة موجزة يشوبها الاقتضاب المخل ، وتغفل بعض معتقدات الهندوك الرئيسية مثل عقيدة « تجسدات فشنو » وهى عقيدة لعبت دورا هاما فى تطور أديان الهند ولها أثر واضح فى الأديان التى تعتنق عقيدة تجسد الله فى البشر لانقاذ الانسان من الشر وجلب الخير له ، وعقيدة الرجعة والمهدية .

ولم تحاول الباحثة أن تبرز الحياة الروحية الزاهدة السابحة فى ملكوت السموات مندمجة فى ذاته العليا اندماجا كاملا ، منصرفة انصرافا كليا عما يوجد فى هذه الحياة ، وبالرغم من أن الكاتبة تشير فى تمهيد الآفاق الى أن هذه الحياة هى المثل الاعلى للحياة الدينية فهى لا تقدم لنا صورا واضحة لمثل هذه الحياة التى يوجد منها نماذج مختلفة فى الملحمتين « الرامايانا » «والمهباراتا» وهما من أوائل الملاحم الشعرية التى عرفها التاريخ ، وتعبران عن روح الهند أصدق تعبير ، كذلك لم تهتم الكاتبة باعطاء فكرة عميقة قوية عن مجاهدة الزاهدين ورياضة النساك من سكان كهوف التلال وشعب الجبال وبساتين الغابات حتى تعرف الحياة الروحية فى الهند على حقيقتها وفى أقوى نماذجها الحية التى لم يعرفها أى شعب سواء فى الشرق أو الغرب .

ولعل أضعف قسم فى فصل « الدين فى الهند » هو القسم الذى يتعرض لحياة بوذا وديانته ، فهو أبعد ما يكون عن الحقيقة والواقع ، ولا ادرى ما المراجع التى اعتمدت عليها الباحثة فى استخلاص هذه المعلومات التى تكاد تتعارض مع الحقيقة التى اتفق عليها كل مؤرخى حياة بوذا وعقيدته . ففى صفحة ٣٧٨ تذكر المؤلفة عن بوذا أنه استمع « .. الى صوفى بعد صوفى » راح سدارتها (أى بوذا) يصغى فأصغى الى « الارا » فالى « أدوكا » فالى « أورفيلا .. » ولكن من المعروف أن بوذا بعد أن استمع الى تعاليم الهندوكية من كل من «الارا» ثم «أدوكا» ويئس من أن يعثر على الحقيقة عندهما توجه الى (١) غابة « أورفيلا » وهى غابة ذات أشجار باسقة وأزهار خلابة المناظر ، تحف بها بعض التلال ، فى سفوحها مغارات يلجأ اليها الزهاد للمجاهدة والرياضة والتأمل .

بذلك ليست « أورفيلا » أستاذا لبوذا وانما غابة باسقة تحف بها الكهوف . أما اذا قصد « بأورفيلا » ذلك الزاهد

---

(١) *Buddhism · I.W. Rhys Davis.*
قصة بوذا : عبد العزيز محمد الزكى

« أورفيلا كاسا با (١) » الذى كان يلتف حوله مئات الاتباع ، فان بوذا لم يصغ الى « أورفيلا » هذا وانما « أورفيلا » هو الذى أصغى الى بوذا وكان من أوائل الزهاد الذين آمنوا ببوذا وتقرب اليه حتى أصبح على رأس مريديه وصار أول من تولى رئاسة الجماعة البوذية بعد موت بوذا . بذلك لم يكن « أورفيلا كاسابا » أستاذا لبوذا وانما كان أحد أتباعه المقربين عرفه بعد الاستنارة لا قبلها .

وتذكر الأستاذة آبكار (صفحة ٣٨١ « ان البوذية توافق على ... أن الاثمان (أى الله) حقيقة والاعتراف بوجوده لا يقبل الجدل والشك والمناقشة » وأحسب أن ذلك يخالف آراء بوذا مخالفة صريحة فان بوذا عندما سئل عن حقيقة الله لم يرد عن هذا التسائل‌لانه أدرك(٢) أن‌لاجدوى من الرد ، وأن الدخول فى مناقشات تدور حول وجود الله واثبات حقيقته لاتفيد فى تحقيق الغاية القصوى وهى الخلاص خلاصا نهائيا من توالى الموت والولادة والحياة من جديد سواء اكانت هذه الحياة فى الارض أو فى السماء ، وسواء أكانت فى صورة الحيوان أو فى صورة الانسان أو فى‌صورة الآلهة لان الحياة على اختلاف أنواعها لا تخلو من آلام والآلام هى علة الشقاء وغاية بوذا القصوى هى التخلص من هذا الشقاء ولا يمكن أن يتخلص أحد من الشقاء الا اذا تخلص من جميع صور الحياة حتى الحياة فى صحبة الالهة أو الحياة فى ذات الله الواحد ، ولذلك ضحى بوذا ببراهما أو الاثمان أو النفس الكبرى أو الله عندما وجد أن الاعتراف‌بوجوده يعوق تحقيق النرفانا حيث لا آلام ولا شقاء .

واذا لم يقر بوذا بوجود الله لان الاعتراف بمثل هذا الوجود عديم الجدوى لا يفيد فى تحقيق غايته القصوى فى بلوغ النرفانا فهو كذلك لم يقر (٣) بوجود النفوس المفردة لانه لم يجد فى الفرد الا خمس قوى هى :

(١) العناصر المادية الجسمية .
(٢) الحواس
(٣) الافكار المجردة
(٤) الميول والاتجاهات الفطرية
(٥) الذهن .

واذا ما بحث عن النفس فى هذه الكيفيات المتغيرة غير الثابتة فلا يعثر عليها ولذلك انكر بوذا وجود النفس وانكر وجود أى حقيقة ثابتة لا تتغير سواء أكانت الله او النفس ، وأن الاعتراف بالنفس ما هو الا نوع من الاعتراف بالخرافات والأساطير وكل من يعترف بها يعد كافرا خارجا عن تعاليم بوذا (٤) وبذلك لايمكن أن نستنتج من اقوال بوذا ان « النفس تقف وراء نسبية الخير والشر » وان قال بوذا ان الذى يتناسخ ليست الانفس وانما « الكارما » . والكارما عنده هى نتيجة ما يصدر عن الفرد من أفعال خيرة أو شريرة وان هذه الكارما ليست ثابتة وانما متغيرة حسب سلوك الفرد فى كل حياة (٥) واذا لم يعترف بوذا بوجود نفس صغرى فلا يمكن ان تكون هناك نفس صغرى تندمج فى‌نفس كبرى حتى يمحى التمايز بينهما ، وأن الحقيقة ليست هى الله انما الحقيقة هى ان الحياة مصدر الآلام والآلام سببها تعلقنا بالحياة ، وتعلقنا بالحياة يملأ حياتنا بالشفاء ولا يمكن التخلص

---

(١) The Vedantic Buddhism of the Buddha : J.G. Jennings.

(٢) History of Buddhist Thought : Edward J. Thomas.
Early Buddhist Scriptures : Edward J. Thomas.
Outlines of Buddhism : G.H. Ward.

(٣) History of Philosophy Eastern and Western, The Buddhist.
Philo:ophy : D.H. Bhattacharya and others.
Manuel of Buddhism : Mrs. Rhys Davids.

(٤) Buddhism : T.W. Rhys Davids.

(٥) Buddhism : Christmas Humphreys.
The Teachings of the Compassionate Buddha : E.A. Burtt.
قصة التناسخ : عبد العزيز محمد الزكى : لم يطبع بعد .

من هذا الشقاء الا بقطع صلتنا بالحياة كليه والعمل على تحقيق النرفانا باعتزال المجتمعات واتباع هدى السلوك‌الخلقي الفاضل.

اما الحديث عن ديانة السيك فكان حديثا مقتضبا للغاية وكنا نود نوعا من الاطناب يوضح لنا كيف حاول « ناناك » مؤسس هذه الديانة التوفيق بين الاسلام والهندوكية ، والى اى حد نجح فى هذا التوفيق اذ ان هذه المحاولة تعبر عن احدى التجارب الروحية فى مزج التعاليم الاسلامية بالعقائد الهندوكية بعد ان فشل الحكام فى جمع شمل الهنود من مسلمين وهندوك تحت راية الدولة الهندية (١)

* * *

أما الفصل الخاص « بالدين فى شبه الجزيرة العربية » فانى افضل أن أحيل القارىء اليه ليحكم عليه بنفسه ، فقد تضمن من الافكار ما يتطلب الوقوف عندها طويلا ولا أحسب ان هذا العرض الموجز يتسع لبحثه .

* * *

ومما يثير التساؤل حقا أن الباحثة تعالج الديانات الاغريقية بطريقة عكسية لمعالجتها للاسلام ، فبينما هى تضخم النواحى المادية فى الاسلام والبواعث الاقتصادية فى سيرة الرسول اذا بها تضخم النزعات الروحية فى ديانات اليونان وتحاول ان تجبر عقائد الاغريق المادية على أن تنطق بالروح والطهارة الروحية ، وتلزم أوائل فلاسفة اليونان الطبيعيين على الاعتراف بالنفس ، فى حين أنه لا يوجد فى ديانات الاغريق أو فى مذاهب أوائل‌الفلاسفة الا لمحات باهتة تشير الى أن النفس ما هى الا نوع من النفس بدونه لا تكون حياة ، وان مصير الفرد بعد الموت‌هوعالم‌الاشباح تحت الارض حيث حياة أشبه بعدمها . فليس هنالك مستقبل معنوى أو روحى للانسان ، ولذلك استسلم أهل اليونان للقدر والمصير المحتوم اذ فقدوا الامل فى عون الآلهة لانها لاتختلف عنهم فى‌النزوات والانفعالات . واذا كانت الاورفية تشمل بعض‌التعاليم الروحية فان الاورفية كانت نحلة سرية لم تعرفها الا فئة قليلة من خاصة اليونان ، ولم تكن عقيدة شعبية سائدة بين عامة اليونانيين ، والتفكير الالهى الروحى الذى يبدو فى نظريات سقراط ومذاهب أفلاطون وافلاطين وآراء الرواقية ، انما يعبر عن وجهات نظر أفراد ، وليس عن عقائد جماعات ، وهى لاتعبر تعبيرا صادقا عن مقومات الفكر اليونانى ، وانما (٢) المعبر الحقيقى عن الفكر اليونانى هو أرسطو الذى لا تكاد تلحظ فى مذهبه أى معان روحية من توحيد وخلود للروح ، والأروفية والفيثاغوريةوسقراط وأفلاطون والافلاطونية المحدثة والرواقيةلم تتمسك بالعقائد والمذاهب الروحية الا بعد أن عجز التفكير اليونانى عن حل مشاكل الله والروح والخلود فالتجأ الى‌العقائد الشرقية ، ولكن أرسطو والشكاك والابيقورية دأبوا جميعا على تخليص الفكر اليونانى من النزعات الشرقية . ولكن المؤلفة تصر على أن النزعات الروحية أصيلة فى اليونانيين أصالتها فى غيرهم من شعوب العالم ، ولعلها بهذا الاصرار تهدف الى القول بانه ليس هناك فرق بين الشرق والغرب فى فهم أمور الروح ،وانه ما من شعب أو دين لم يعرف الله أو الروح .

* * *

واحسب انه لا مجال للنقد بخصوص ما تعرضت له الآفاق من كتابات فلسفية سواء تلك التى تتعلق بالتفكير الالهى عند اليونان ، أو تلك التى تتعلق بالمشكلات الالهية والخلقية التى

---

(١) الاسلام : من الهند الى الباكستان : عبد العزيز محمد الزكى : لم يطبع بعد .
(٢) جناية التراث اليونانى على الفكر العربى » عبد العزيز محمد الزكى : مجلة الثقافة .
« آراء جديدة فى الثقافة العربية » : عبد العزيز محمد الزكى : بحث لم يطبع بعد .

آثارها القرآن ، بل وفقت فى عرضها ببساطة ودقة وعمق فى أسلوب واضح متين ، وذلك يشهد لمؤلفة الآفاق بأنها صاحبة قدرات ذهنية ناضجة تميل للتفكير الفلسفى ، ويؤكد هذه الحقيقة ذلك الجهد العقلى الذى بذلته الباحثة أبكار فى فصل « الدين فى العصر الهللينى الرومانى » فهو من أحسن فصول الكتاب براعة فى العرض وغزارة فى المادة ودقة فى التسلسل السليم بالرغم من تعقد موضوعاته وتشعب اتجاهاته اذ يبين كيف تجمعت الديانات المصرية القديمة واليونانية والرومانية وخرجت منها المسيحية وكيف تطورت تعاليم المسيحية خصوصا عقيدة الثالوث، وكيف تفلسفت تعاليم اليهودية وعقائد المسيحية.

* * *

ولم يكن فصل « الدين فى العصر الهللينى الرومانى » هو الفصل الوحيد الذى امتاز بالصدق والدقة ، وانما شاركه فى ذلك فصل « الدين فى ايران القديمة » الذى عرض الزرادشتيه عرضا أخاذا ، وان كان عرضه للمانوية والمزدكية يشوبه التسرع ويحتاج الى تحليل أكثر وشرح اطول . أما فصل « الدين عند الكلدان » فقد تعجل فى عرض الديانات السامية التى ظهرت فى الشام والعراق ، وكذلك لم يتناول فصل « الدين فى الصين » جميع الاتجاهات الدينية فى الصين خصوصا الديانة البوذية التى تختلف عن بوذية الهند ، ويبدو أن الاستاذة أبكار تتجه بفكرها الى الغرب أكثر مما تتجه الى الشرق ، وبالرغم من أنها ترى فى الديانات الصوفية والفلسفات الروحية أعلى مدارج المعرفة الانسانية تفسح الآفاق للفكر الغربى أضعاف الصفحات التى يضيق بها الفكر الشرقى ، لعلها تؤمن ان الفكر الغربى يتفوق على الفكر الشرقى ومن ثم فهو أحق منه بالعناية والبحث مما جعل كتاباتها عنه تصل الى درجة من الامتياز ، وكنا ... أن ينال الفكر الشرقى منها نفس العناية والبحث وتصل كتاباتها عنه الى نفس المستوى العلمى الذى وصل اليه فصل « الدين عند الاغريق » وفصل « الدين فى العصر الهللينى الرومانى » .

على أن هذه الانتقادات لا تنقص من قيمة الآفاق شيئا ، ولا تقلل من جدية الجهد الذى بذل من أجل اخراجها . فان الآفاق من بين الابحاث القيمة التى يجب أن تفخر بها المكتبة العربية ، ويجد فيها كل محب للاطلاع على تعاليم الأديان المختلفة والتفكير الالهى فى الشرق والغرب بغيته الروحية والعقلية .

عبد العزيز أحمد الزكى

* * *



ترددت طويلا قبل أن أتعرض لتقييم هذا الكتاب الكبير ، فلست متخصصا فى التاريخ الاسلامى أو الحضارة الاسلامية بحيث أستطيع أن أتحقق مما يمكن أن يكون قد أتى به المؤلف من جديد فى هذين المجالين . الا أننى بعد القراءة الثانية أيقنت أن هذا الكتاب لا يتحدث الى صفوة المتخصصين ولكنه يخاطب الناس جميعا . وقد اعترف الكاتب فى مقدمته اعترافا هاما يقول فيه :

« أنا لا أقدم كتابا جديدا فى السيرة ، فمكتبة السيرة زاخرة غنية بالمؤلفات القديمة والحديثة . وما أحسب أن كتابا جديدا أكتبه ، يمكن أن يضيف حقيقة جديدة الى ما كتب فى السيرة . ولكننى أردت أن أصور قصة انسان اتسع قلبه لآلام البشر ومشكلاتهم وأحلامهم وكونت تعاليمه حضارة زاهرة خصبة أغنت وجدان العالم كله لقرون طوال ، ودفعت سلالات من الأحياء فى طريق التقدم ، واكتشفت آفاقا من طبيعة الحياة والناس .. »

وليس هذا الاعتراف من قبيل التواضع الذى يصطنعه بعض الدارسين ليدخلوا به الى قلوب القراء ، ولكنها حقيقة أعترف بها أيضا الى جانب عبد الرحمن الشرقاوى ـ أحدث من تعرضوا بالدراسة للثورة المحمدية ، وهو الكاتب الفرنسى ماكسيم رودينسون الذى أصدر كتابه عن النبى فى عام ١٩٦١ (١) حين قال فى مقدمته : « والواقع أننى لم آت بأى حقيقة جديدة . وفوق ذلك فانه من الصعب الاتيان بأى حقيقة جديدة لأنه لم يكتشف أى مصدر جديد ومن غير المعقول أن يتوصل أحد الى مثل هذا الاكتشاف . فالمصادر الرئيسية معروفة جيدا منذ عهد بعيد ، وقد تم جمعها ونشرها وتحليلها ودراستها . وقد أنجز هذا العمل بدقة . ولن يكون بوسعنا أن ندخل عليه سوى بعض التحسينات فى التفاصيل . »

ويضيف رودينسون هذه الحقيقة الهامة : « غير أن كل جيل يعيد صنع التاريخ على أساس من الوقائع المعروفة نفسها . وعلى ضوء اهتماماته السائدة ، يفهم على نحو مختلف سير الاحداث ، واصطدام الرجال ، واصطراع القوى الموجودة » .

وأعتقد أن هذه هى الفكرة الرئيسية التى دفعت عبد الرحمن الشرقاوى الى تأليف هذا الكتاب ، وهى التى حدت به ، فى عصر ازداد فيه الاهتمام بالتراث الى أن يقدم ، لا أقول تقييما جديدا للثورة المحمدية أو تفسيرا جديدا لها ، وانما الصورة القديمة نفسها باحساس جديد هو مزيج رائع من العلم والولاء لما فى تراثنا من قيم جليلة .

وقد اختلطت أحداث السيرة فى أحاسيسنا منذ أن كنا أطفالا برؤى باهرة غامضة ترتسم خلالها صورة النبى فى جلاله وعظمته وصفائه ، ونسجنا حولها كثيرا من الأساطير المستمدة من تراثنا الدينى الذى كان ينقله الينا رجال توارثوه من مصادر لم يكن بوسعها أن تحمل له غير الحب والولاء مجردا من كل قدرة على النظر العلمى ، ولذلك اتسعت دائرة الخرافات ، ووجدت لها بيئة صالحة للنمو . وحينما كبرنا قليلا وكبرت قدرتنا على الفهم قرأنا ما كتبه توفيق الحكيم والعقاد وطه حسين ، وعرفنا أن بالامكان من خلال النظر الموضوعى والفنى اكتشاف معجزات حقيقية أخطر شأنا وأعظم دلالة من المعجزات التى نسجتها أفئدة عاشقة لا ينيرها الا ضوء الحب .

وأحسب أن كتاب عبد الرحمن الشرقاوى يمثل خير تمثيل هذه المرحلة الجديدة من مراحل نمونا ازاء السيرة النبوية ، أى الانتقال من الايمان المتوارث الى الايمان الموضوعى الذى يكتشف أحداث التاريخ من جديد بالعاطفة والعقل ، ويعيد وضعها فى مكانها المناسب من وجدان الناس ، ذلك المكان الذى قد يتجاوز احيانا مكانها الأول الذى اكتسبته عن طريق التسليم والتوارث .

وأهم ميزة لهذا الكتاب هى أنه يحاول أن يتتبع ـ خلال تسعة وعشرين فصلا تضمها أربعمائة من الصفحات ـ الثورة التى انبثقت فى أرض الجزيرة ثم راحت اشعاعاتها تمتد حتى شملت جزءا كبيرا من العالم خلال تفصيلات انتقاها المؤلف من التاريخ ليدل بها على عظمة هذه الثورة فى نضالها وصمودها وحتميتها . ولذلك فان قارىء الكتاب ـ بالرغم من أنه قد يدرك كما أسلفنا بأنه ليس ثمة جديد من الوقائع التاريخية ، وأن معظم ما يسرده المؤلف قد سبق أن التقى به من قبل على نحو أو آخر ـ الا أنه

Maxima Radinson : MAHOMET, le club français du livre, 1961.

سيقتنع فى النهاية بأن ما سيبقى فى نفسه من الكتاب هو على أى حال شىء جديد . ومصدر الجدة هو الاحساس بالرضى لأن نظرة المؤلف التى عرضها خلال رحلته الطويلة فى وقائع السيرة النبوية تتلاءم مع التطلع الفكرى للانسان العربى فى بداية النصف الثانى من القرن العشرين ، الانسان العربى المؤمن بتراثه على أساس علمى ، الطامح الى تدعيم كيانه وسط التيارات المتعارضة التى تجتاح العالم .

وقد سمعت أن الكتاب قد أثار حفيظة بعض رجال الدين فاحتجوا عليه علانية بدعوى أنه تجرأ على بعض المقدسات وانتهك حرمتها . واذا كان اهتمام الكاتب بالنظر الموضوعى ومحاولته الجادة لاكتشاف الأسباب الاجتماعية للتغيير الكبير الذى أحدثته تلك الثورة الحضارية الهائلة يعتبر اجتراء على المقدسات وانتهاكا لها ، فاننى لست أعرف حقيقة كيف يمكن أن نخطو خطوات جديدة بناءة فى طريق التقدم . فالكتاب واضح الاجلال لكل القيم التى جاء بها الاسلام واضح الجهد فى ابرازها بجميع أبعادها فى المجال الانسانى . وقد حقق المؤلف الهدف الذى حدده لنفسه من أن كتابه ليس كتابا فى الدين ولكنه كتاب فى التاريخ يدرس فترة من أخصب وأغنى فترات التاريخ فى العالم .

الا أن الشكل الذى قدم فيه المؤلف كتابه قد يثير بعض التساؤلات . فهل هو قصة تاريخية أم مجرد كتاب فى السيرة يعرض حياة النبى ؟. والواقع أن المؤلف ـ برغم اعترافات المقدمة ـ لم يتعرض لأى فكرة خاصة بهذا الموضوع . واذا حاولنا نحن أن نجيب على هذا السؤال من واقع الكتاب نفسه لانتهينا الى أن الكتاب هو مزيج من القصة والسيرة والتعليق الشخصى الذى يسوقه المؤلف على المواقف التى يعنى بابرازها وتجسيدها. وهو ليس تعليق « المفسر » للاحداث بقدر ما هو تعليق المندمج فيها والمتأثر بكل ما تحمله من أعماق . « طريد أنت يا ولدى ، مسكين معذب كالمبشرين الأوائل .! أيمكن للجذوة التى اشتعلت فى قلبك أن تنطفىء فجأة ، فيضيع كل شىء ، ويطويه الدجى المترامى فى هذه الصحارى الشاسعة التى يصغر فيها الخواء والكيد والمنكر ؟. أيمكن أن تسقط تعاليمك وتنطمس تحت الرمال التى تقوم عليها آلهة ذهبية تسطع تحت وهج الشمس ، ويظل الانسان مهدرا ممزقا ، يقطع لحمه بلا حساب ، ويبتذل عرقه واباؤه ؟. أتصبح ياابا القاسم ذكرى تطوف على قلوب المستضعفين كالحلم السعيد المتبدد ، ولا تثير غير ابتسامة السخرية على شفاه المتسلطين .؟ أممكن هذا اذن ..؟ ولكنك لست كالمبشرين الأوائل المضيعين . لقد جئت بشىء مختلف واستقبلك عصرك بطريقة أخرى .. » وعلى هذا النحو نرى أن جميع الفصول بلا استثناء على التقريب ـ يتردد فيها هذا اللحن الانفرادى الذى يعزفه المؤلف ـ سواء كان فى أولها أو فى وسطها أو فى نهايتها ـ وهو أشبه شىء بحديث الجوقة فى المسرحيات اليونانية حين تعلق على صنيع الأبطال متجاوبة أو ناصحة أو مشجعة . وأرى أن المؤلف قد حالفه التوفيق للغاية فى اختيار هذه الوسيلة المتلائمة تماما مع طريقة عرضه للسيرة . فما جاء به فى النهاية ان هو الا ملحمة نثرية تصف أحداث البطولة الخارقة للرسول واتباعه فى النضال من أجل انتصار العقيدة .

ولو استطردنا قليلا فى التعرض لطريقة المؤلف فى هذا الكتاب لوجدنا أن الفصول التسعة والعشرين ينفرد كل منها بعرض صورة تقوم على حدث معين فى التاريخ ـ من صور السيرة الطويلة فى شتى مراحلها . ثم تقترب هذه الصور من بعضها فى نفس القارىء عند نهاية الكتاب لتكون تلك « البانوراما » الواسعة بأدق تفاصيلها وبكل ما فيها من ظلال واضواء .

وبعد فقد كتب الدكتور محمد حسين هيكل مؤلفا كبيرا عن « حياة محمد » هو كتاب فى التاريخ ، وكتب توفيق الحكيم مسرحية عنوانها « محمد » تعالج حياة النبى معالجة فنية من خلال الحوار ، وكتب العقاد عن «عبقرية محمد » كتابا يحلل جوانب العظمة فى شخصية الرسول من جميع نواحيها ، ثم كتب الدكتور طه حسين « على هامش السيرة » يروى فيه بعض القصص المستمدة من تاريخ الدعوة الاسلامية فى شكل قصصى. ثم أخيرا جاء عبد الرحمن الشرقاوى ـ شاعرا قبل كل شىء ـ ليكتب عن « محمد رسول الحرية » . فأين يا ترى يمكن أن يوضع آخر المواليد من كتب السيرة وسط هذا التراث من الدراسة لحياة النبى ؟ وهل ثمة حاجة تدعو اليه الآن ؟

ربما كان هذا السؤال طبيعيا ، ولا مفر من طرحه لمن يقول كلمة عن كتاب الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى . وباعتقادى أن هذا المولود الجديد فى تاريخ السيرة هو أنضر المواليد جميعا وأقربها الى نفس القارىء العربى اليوم . فليس هناك أروع من العودة الى تراثنا ـ ونحن ندافع عن الحرية ونتغنى بها ـ لنرى كيف كان الدفاع عنها جزءا مشرقا من تاريخنا بلغ من العظمة حدا يلوح اليوم أشبه بالأساطير .

وحيد النقاش

***



الكتابة عن العقائد الدينية التى تسيطر على العالم اليوم ، أو التى سيطرت عليه فى الماضى ، أمر على قدر كبير من الصعوبة ، لأن الأديان كثيرة التنوع مختلفة المذاهب والاتجاهات والآراء ..

فمثلا نجد البروتستانتية ـ وهى احد مذاهب المسيحية العديدة ـ تضم نحو مائة وخمسين اتجاها مختلفا . والفروق بين مذهب ومذهب أو اتجاه واتجاه قد تكون ضئيلة او كبيرة ، جذرية أو فرعية . ومعالجة هذا كله يتطلب دقة وقدرة على الشمول والحياد لايتوافران للكثيرين ..

ولعل هذا هو السبب فى أن المكتبة العربية تفتقر الى هذا اللون من الموضوعات ، وليس أدل على ذلك من أنها لم تستقبل ـ على ماأتوهم ـ منذ بداية هذا القرن « فى مصر على الاقل » سوى كتابين اثنين ، يفصل بينهما أكثر من أربعين عاما .

أما آخر الكتابين فهو الكتاب الذى ظهر حديثا للأستاذ « سليمان مظهر » تحت عنوان « قصة العقائد » بين السماء والأرض » وكان أولهما كتاب « العقائد » للاستاذ عمر عنايت، وقد صدر عام ١٩٢٨ عن دار العصور .

ومجال الكتابين متقارب الى حد كبير ، والموضوعات التى يتناولها كلا من الكاتبين واحدة ، والتخطيط الذى سارا عليه

متشابه ، وأن لم نجد كتاب « العقائد » بين مراجع الاستاذسليمان مظهر التى وصلت الى سبعة وسبعين كتابا

وقد ارتبط المؤلف منذ البداية بالعقائد والديانات التى مازالت حية ، مثل الهندوكية والبوذية واليهودية والمسيحية والاسلام ٠ ٠٠٠ الخ ٠ وهو منهج لاندرى الى اى حد هو سليم ٠ اذ ان قصة العقائد قصة مترابطة ، بدأت مع توهمات الانسان الأول ، وربما لم تنته بعد ٠ وتجاهل الافكار الدينية التى انقرضت امر لايخدم الغرض الذى قصد اليه المؤلف من عرض شامل للعقائد والاديان ٠ ٠

ففكرة التوحيد مثلا لايمكن ان نبحث عنها فى الزرادشتية ، بقدر مانبحث عنها فى عقيدة آتون عند اخناتون ٠ وللاناشيد التى كتبها أخناتون عن آلهة آتون ، أثر – فى حاجة الى دراسة – فى بعض مزامير التوراة الداعية الى التوحيد ٠٠

هذاالى ان اتباع هذا المنهج ،من آثاره تجاهل الديانةالفرعونية واليونانية ، والرومانية .. وهى الديانات الثلاث الكبرى قبل الاديان السماوية ٠٠ ودراستها امر غاية فى الاهمية بالنسبةلتطور فكرة العقائد ٠

وهناك نقطة اخرى احسست بالقلق لاننى لم اجدها فىالكتاب وهى دراسة ميثولوجية لنشأة فكرة الدين . لقد حدثنا المؤلف فعلا فى هذا الموضوع ، ولكنه كان كلاما سريعا ملخصا ، اشبه مايكون بمقدمة لابد منها ، ومن الصعب الافلات من كتابتها ٠ ولكن كيف خلق الانسان من رعب الانسان من الطبيعة ، وسروره منها ، ورضاه عنها ، امر يحتاج معالجة متانية ٠

ولكن المؤلف عندما يصل الى موضوعه ، وهو معالجة العقائد والاديان – وان كان لم يفسر لنا الفرق بين اللفظين – يعرض لها عرضا شاملا مستفيضا ٠

ويقسم المؤلف العقائد الى ثلاث :

- عقائد الهند ٠٠
- وعقائد الصين واليابان ٠٠
- وعقائد الاله الواحد ٠٠

أما عقائد الهند .. فيدرج تحتها عقيدة الهندوس ، والبوذية ، والجانتية – وعلى الرغم من التفاصيل التى يستقصيها المؤلف، فانه يتجنب محاولات التفسير .. والفلسفة .. والمقارنة . مثلا عندما يذكر قصة ((الخلق)) عند الهندوس ، وكيف خلق براهما أول رجل وامرأة . يعزل القصة عنالقصص المشابهة عند المصريين القدماء واليونان والبابليين والآشوريين واليهود .. الخ . كذلك الفروق بين كل تلك الأساطير حول الخلق .. هل خلق ((الاله)) أول رجل وامرأة ، أو خلق العالم كله ؟!

ثم الطوائف عند الهندوس – وهو امر كانت الهند تعانى منه الى وقت قريب – أكان الدافع على وجود هذه الطوائف أساطير دينية ، أم ان هذه الاساطير الدينية وجدت لتبرير أوضاع اجتماعية موجودة فعلا ؟

هذه أمور كانت كلها فى حاجة الى تفسير ومناقشة ٠٠

وفى الجزء الثانى ، كلمة المؤلف عن الكونفوشيوسية ،والداوية والشنتو . وفيها يرتفع عرض المؤلف لأفكار كونفوشيوس الى مستوى رفيع من الادب .

ان هذا الكتاب كله فى الحق مجموعةمن الصور الشعرية لزوايا ولقطات من العقائد والاديان ، فقارئه يجب ان يكون قارىء ادب قبل ان يكون قارىء فلسفة ودين ٠٠

ويعرض المؤلف فى الجزء الثالث من الكتاب لعقائد الالهالواحد مثل الزرادشتيه ، واليهودية ، والمسيحية ، والاسلام ، وهو المجال الذى توجد فيه مراجع أكثر ، وفى الوقت نفسه يصبح الكلام فيه فى حاجة الى مقاييس أكثر دقة .

وهو يعرض هذا عرضا رائعا ودقيقا ، لولا السرعة التى لاتليق بهذا الكتاب الكبير فى عرض المذاهب والفرق الاسلامية ، فقد أوجزها ، الى جانب أنه تناولها من جهة نظر تقليدية ، مثلماتناول أفكار الاسماعيلية كلها كمجموعة لم تتغير ، فى حين أنالاسماعيلية تطورت تطورات هائلة . وعندما لمسها فى مرحلة القرمطة اتهمها – اتهاما تقليديا – بأنها معادية للدين والقرآن .. وكنت أود أن يناقش مافى هذه الدعوة فى مرحلة – القرمطة – من مبادىء اشتراكية ، أفزعت مؤرخى الخلفاء العباسيين ومن بعدهم ٠

ولكن برغم هذه المآخذ الصغيرة ، فالكتاب يعتبر مرجعا هامافى تاريخ العقائد « الاديان » ٠٠ وهو موضوع كنا فى حاجة الى أكثر من كتاب فيه . ولا شك أن كتاب ((العقائد .. بين السماء والارض)) للاستاذ سليمان مظهر هو اخطر كتاب ظهر فى هذا الموضوع منذ كتاب ((الملل والنحل)) للشهرستانى . وما نوده من المؤلف أن يكمل بحثه ، ببحث آخر ، يناقش فيه العقائد والاديان على مستوى فلسفى لامستوى تاريخى

عبد المنعم صبحى

***

لقد فقد الغرب نفوذه وسيطرته على العالم نتيجة الثورات التى قامت بها شعوب آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينية للدفاع عن حريتها واستقلالها ، الشىء الذى أفزع كتاب الغرب وجعلهم يبحثون عن سر الكراهية والعداء الموجه دائما للغرب . ويحاول توينبى أن يفسر هذه القضية على ضوء الماضى فيرى أن حكم العالم على الغرب له ما يبرره خلال فترة تقرب من اربعة قرون ونصف كانت خاتمتها سنة ١٩٤٥ . فقد دلت خبرة العالم بالغرب أنه كان المعتدى على وجه الاجمال . فستذكر له شعوب افريقيا وآسيا أن التجار والجنود الغربيين كانوا منذ القرن الخامس عشر يأتون عبر البحار ويتوغلون فى بلادهم وأن الافريقيين استعبدوا ونقلوا عبر المحيط الاطلسى ليخدموا المستعمرين الغربيين فى الامريكتين كآلات حية يستخدمها السادة الغربيون لاشباع نهمهم الى اقتناء الثروة ، وسيذكر الروس أن الجيوش الغربية اجتاحت بلادهم فى سنوات ١٦١٠ ، ١٧٠٩ ، ١٨١٢ ، ١٩١٥ : ١٩٤١ على التوالى : واذا كانت الدائرة تدور الآن على الغرب عن طريق روسيا والصين بعد الحرب العالمية الثانية ، فما فزع الغرب الا دليل على أن الغربيين لا يزالون يستغربون اليوم أن يذوقوا الألم على أيدى العالم الذى سبق أن أذاقوه اياه طوال أجيال عدة .

وتوينبى فى كتابه هذا لا يتقصى تطور المجتمعات ولا يعترف بان الصراع العالمى نتيجة لأوضاع اقتصادية ووفرة فى الانتاج ورءوس الأموال لدى بعض الدول التى تبحث لها عن سوق لاستغلال رأس مالها وتصدير انتاجها ، بل يعكس مفهومه وتفسيره اللاهوتى للتاريخ فى فهمه للصراع بين الراسمالية والاشتراكية فيقول عن تجربة روسيا بالغرب : «مع أن الروس كانوا وما زال كثير منهم مسيحيين ، فانهم ما كانوا قط مسيحيين غربيين ، فان روسيا لم تتحول الى المسيحية عن طريق روما كما كانت الحال مع انجلترا ، بل عن طريق القسطنطينية : وبالرغم من اصولهم المسيحية المشتركة فان المسيحيين الغربيين والشرقيين كانوا دائما غرباء بعضهم عن بعض ، وكثيرا ما كان التنافر والعداء متبادلا بينهما – كما لا تزال الحال – لسوء الحظ بين روسيا والغرب اليوم ، اذ اصبح كل منهما فيما يمكن أن يسمى « ما بعد المسيحية » من تاريخه . »

ويرى توينبى أن الغرب هو صاحب الفضل على العالم فى التطور الآلى والأفكار السياسية التى تؤمن بها بعض الدول فيقول: « ان الشيوعية سلاح من اصل غربى مثل القنابل والطائرات والمدافع فلو لم يخترعه غربيان عاشا فى القرن التاسع عشر هما كارل ماركس وانجلز لما أصبحت الشيوعية مذهب روسيا السياسى . ذلك أنه لم يكن فى التقاليد الروسية ما كان يمكن أن يؤدى بالروس الى اختراع الشيوعية بأنفسهم . والبلشفيك باستعارتهم فى سنة ١٩١٧ مذهبا سياسيا من الغرب علاوة على قدرة صناعية غربية يستخدم سلاحا ضد الغرب ، انما كانوا يتحولون تحولا جديدا كبيرا عن مجرى التاريخ الروسى فتلك كانت أول مرة استعارت فيها روسيا مذهبا من الغرب . »

ويخشى توينبى على الغرب من سلاح روسيا اذ انها تستطيع أن تتقرب من طبقة الفلاحين فى آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينية وتستطيع كذلك أن تجد قبولا لدى ضمائر غربية أخرى غير مستريحة لانها جاءت نتاجا لضمائر غربية ، ولكنه ينكر أى تقدم للبشرية نحو الوحدة التى هى البديل لافناء الذات فى عصر ذرى كالذى نعيش فيه .

ومع أن توينبى يدافع بحماسة عن الحضارة الغربية وتفوقها التكنيكى وأن أفكارها ونظمها عاش عليها العالم فانه لا يقبل فكرة «القومية» فيقول : « غير أن هناك بطبيعة الحال آراء ونظما أخرى غربية نشك فى اعتبارها نعما واحدها القومية الغربية ، فالاتراك وغيرهم كثير من الشعوب الاسلامية قد اصابتهم عدوى الروح القومية بشدة ، كما تأثروا بآراء غربية اخرى منها المفيد والضار وعلينا أن نسأل أنفسنا عن نتيجة دخول هذا المثال السياسى الغربى المتسم بضيق الافق الى عالم اسلامى ورث التقليد بان كل المسلمين أخوة بسبب دينهم المشترك برغم الاختلاف فى الجنس واللغة والموطن ، والمأمول أن يوقف انتشار هذا المرض السياسى الغربى فى العالم الاسلامى بفضل قوة الشعور الاسلامى التقليدى بالوحدة ، ذلك لان الوحدة العالمية السياسية والاجتماعية الزم بكثير لنا ولنجاتنا الآن فى هذا العصر الذرى » .

ورفض توينبى لفكرة القومية أساسا لا يجعله يفرق بين القوميات التى ظهرت فى أوروبا فى القرن التاسع عشر التى قامت على فكرة الاستعلاء والسيطرة وبين القوميات التى ظهرت من خلال معركة التحرر الوطنى والتى تحمل مفهوما انسانيا وأساسها التعاون مع القوميات الأخرى لا من أجل السيطرة ولكن من أجل سعادة البشرية وتقدمها . ولكن فكرة العالمية التى يؤمن بها توينبى هى التى تجعله ينادى بالوحدة الاسلامية دون فهم لظروف كل بلد وموقفها من الاستعمار ومن قضايا التحرر فى العالم .

لكن الملاحظ ان توينبى فى محاضراته التى القاها بالقاهرة فى ديسمبر الماضى قد عدل فكرته التى كان يدافع عنها فى هذا الكتاب (ظهر هذا الكتاب عام ١٩٥٢) حيث انه فى محاضراته عن الوحدة العربية نراه قد تحدث بأسلوب وفهم جديدين لفكرة الوحدة فقال : « ان الدوافع السياسية التى تدفع بالعالم العربى فى طريق الوحدة قوية جدا ولكن هناك عقبات فى طريق الوحدة . ولنبدأ بالحديث فنقول ان كل دولة عربية استقلت حتى الآن كانت خاضعة سلفا للسيطرة الاجنبية ، تفاوتت تفاوتا بينا ويرجع التمزق فى الدول العربية والحدود المصطنعة بينهم لما رسمته بريطانيا وفرنسا لتتناسب مع المصالح البريطانية الفرنسية ولم ترسم من أجل المصالح العربية واحتياجاتها ومع ذلك فهنالك عدد من الدول العربية تضع عقبات فى طريق الوحدة . »

ان المتتبع لانتاج توينبى يرى ان ما قاله وكتبه فى السنوات الأخيرة كان اكثر فهما ووعيا لمشكلات الشعوب وتعاطفا معها ، فلم يقف كما هو الحال فى كتابه هذا عند الدفاع عن حضارة الغرب ومحاولة تفسير علاقة العالم بالغرب على ضوء الماضى ويحث الغربيين على الاستفادة من تجربة التاريخ لتعود لهم مكانتهم وابداعهم فى جميع المجالات ، ودعوتهم للوقوف أمام التيار الجديد الزاحف من روسيا للصين ، بل نراه فى العام الماضى يعلن فى شجاعة ادانة الغرب ازاء قضية فلسطين ويقول : «ان المنطقة التى تقع فيها دولة اسرائيل كان يجب أن تؤخذ من الاوروبيين لا من العرب ، فدولة اسرائيل الجديدة كان يجب ان تقتطع من وسط أوروبا لا من فلسطين العربية ، وان مسئولية بلادى «انجلترا» ترجع الى ما قبل نكبة فلسطين فهى الحكومة التى أصدرت وعد بلفور ، وكان لها القول الفصل فى وضع صك الانتداب الذى ظلت انجلترا تحكم بمقتضاه منذ عام ١٩٢٢ وقد خلقت آمالا فى أذهان عرب فلسطين وفى أذهان الصهاينة تتعارض بعضها مع بعض . ان الاوضاع الراهنة فى فلسطين تثير الالام ولكن اللاجئين لم يتنازلوا عن حقوقهم فما زالوا أصحاب الحق الشرعى فى ديارهم وممتلكاتهم وما زال لهم الحق فى أن يعيشوا فى ديارهم وبلادهم » وفى اعتقادى أن أية محاولة لتسوية قضية فلسطين لن تحرز نجاحا اذا لم تحقق حقوق عرب فلسطين العادلة : »

وكتاب توينبى «العالم والغرب» يضاف الى كتب كثيرة ظهرت فى هذا الاتجاه لمفكرين وفلاسفة غربيين أقلقهم تدهور الحضارة الغربية والتقدم الآلى الحديث ، فانهمكوا فى التفكير من أجل البحث عن طريق الخلاص ، ويرى توينبى ان الخلاص فى العودة الى الكنيسة لان هذا العصر قضى على الروحانيات التى هى عصب الحضارة والأمل فى انقاذ البشرية .

ومع احترامنا لأفكار هذا المؤرخ الكبير فاننا لا نوافقه على مفهومه اللاهوتى فى دراسة التاريخ وان النخبة الممتازة هى القوة المبدعة فقط مع تجاهل دور أفراد الشعوب ، ولا نقره فى انكاره لفكرة القومية التى ارتبطت بعد الحرب العالمية الثانية بمفهوم الاستقلال ، وأصبحت عاملا خلاقا فى تطور البلدان المتخلفة، كما أن الحضارة الغربية ليست هى الحضارة المتفردة ، لانها لم تقم من العدم أو تكونت بذاتها بل هى امتداد لحضارات سابقة وحلقة من حضارات لاحقة وليست الحضارة الانسانية تركة لشعب بعينه ، بل هى نتاج قوى التقدم الانسانى وتراث مشترك عام لكل الشعوب .

جلال السيد



لقاء ... مع "الحكيم"



في صباي الباكر سحرني المنفلوطي بعبارته الناصعة المحكمة وعطفه الشديد على الفقراء والمحرومين ٠٠ فحفظت فقرات من « النظرات » كنت أزج بها بمناسبة وبلا مناسبة في كل موضوع انشاء أكتبه ٠٠ وتقدم السن قليلا وقرأت « الأيام » ، فبهرني طه حسين بأسلوبه الموسيقي الرصين وبعبقريته النادرة التي قهرت أعتى الصعاب ، وارتفعت بصاحبها الفقير الكفيف الى مكان الريادة الفكرية ٠

وفي تلك المرحلة المبكرة اكتشفت توفيق الحكيم ٠٠ قرأت له « يوميات نائب في الأرياف » في مجلة « الرواية » وكانت تنشرها مسلسلة ٠٠ وفي هذه المرة لم يسحرني الأسلوب ، ولم تبهرني العبقرية الفذة ٠٠ وانما وجدتني أمام كاتب قريب من نفسي ، يستخدم لغة بسيطة مفهومة ، ويصور أناسا عاديين يضحكون ويمرحون ويحبون ويكرهون ككل الناس الذين أعرفهم ٠

وأحببت توفيق الحكيم ، وحرصت على قراءة كل ما يصل الى يدي من مؤلفاته ٠٠ وتعلمت منه أشياء كثيرة عن الحياة والحب والفن ٠٠ وبدأت أتطلع الى أن أصبح ذات يوم أديبا فنانا كذلك الراهب المتعبد في محراب الفكر ٠٠ ولا اشك في أن كثيرا من أبناء جيلي مروا بنفس التجربة مع أدب توفيق الحكيم ، ولعل من بينهم اليوم أدباء وفنانين مبرزين ٠

ومضت السنون ، وبدأت أحاول الكتابة ٠٠ وأذكر أن أول بحث كتبته في الجامعة كان عن توفيق الحكيم ٠٠ وعرفت بعض محاولاتي طريقها الى النشر ، وانتقلت الى القاهرة ٠٠ وتعرفت الى عدد كبير من أبرز أدبائنا ٠٠ الا توفيق الحكيم ٠٠ لم أسع الى لقائه ٠٠ وحين أتيحت لي فرصة لمقابلته منذ عامين لم أتمسك بها ٠٠ كنت قد كونت له في ذهني صورة معينة ، لعلي خشيت أن يصيبها تعديل أو تشويه ٠٠ فما أكثر ما يقال وما يكتب عن حبه للعزلة ، وعزوفه عن لقاء الناس ، وحرصه الشديد على القروش والكلمات !

وفي الشهر الماضي كنت في الاسكندرية مع صديق للأستاذ الحكيم ، ودعاني الى صحبته للقائه في مقهاه المحبب على شاطىء « السراي » ٠٠ فقررت أن أغامر ، وقلت لنفسي : مهما حدث فستتاح لك فرصة رؤية كاتبك الأثير ، وستعبر له عن بعض أفضاله عليك ٠٠ والحق أنها كانت مغامرة موفقة الى أبعد حد ٠٠ ولكم وددت لو سجلت كل كلمة قالها في تلك الجلسة التي امتدت أكثر من ثلاث ساعات ، لولا أن خشيت أن أزعجه بمنظر القلم وهو يتابع كلماته ، ويقطع عليه انطلاقته الفكرية الخصبة ٠

سأله الصديق : هل أصبح لدينا أدب عالمي يحق لنا أن نقارنه بالآداب الاوروبية المتقدمة ؟ فقال الحكيم :

فلنستبعد أولا فكرة أن يصبح لدينا في يوم من الايام أدباء عالميون كبار مثل شكسبير وتولستوي ودستويفسكي ، فهؤلاء وأمثالهم ظواهر خارقة في تاريخ الادب لا يمكن أن تتكرر في أدبنا أو في أي أدب آخر .. ويجب أن نذكر أن تاريخ الآداب الاوربية يمتد الى قرون في حلقات متصلة ، أما نهضتنا الادبية فلم تبدأ الا منذ خمسين سنة على الاكثر حين عاد ابراهيم المويلحي من فرنسا ، وحاول أن يحدث لدينا أدبا يشبه ما قرأه هناك ، فكانت « حديث عيسى بن هشام » تجمع بين خصائص المقامة العربية القديمة وبين أدب النقد الاجتماعي الذي كان شائعا في أوربا في ذلك الوقت .. وتتابعت بعد ذلك الخطوات .. أن أدبنا أشبه ما يكون بقطار مسافر من الاسكندرية الى القاهرة .. مهد الطريق أمامه وأزيلت العقبات ، ولكنه لم يصل بعد الا الى كفر الدوار ، أو دمنهور على الاكثر .. وما زالت أمامه مراحل كثيرة قبل أن يصل الى القاهرة ، ولكنه واصل لا محالة ..

بمثل هذا الأسلوب الواضح الصريح ظل « الحكيم » يناقش كل ما أثير في الجلسة من مشكلات ٠٠ وحين افترقنا وجدت أن صورته التي رسمتها له من قراءة كتبه قد تأكدت معالم خطوطها في ذهني وازدادت وضوحا ، ووجدته قد أصبح أقرب الى قلبي بعد أن تجسد أمامي انسانا حيا يفيض رقة وصفاء ٠

فؤاد دوارة